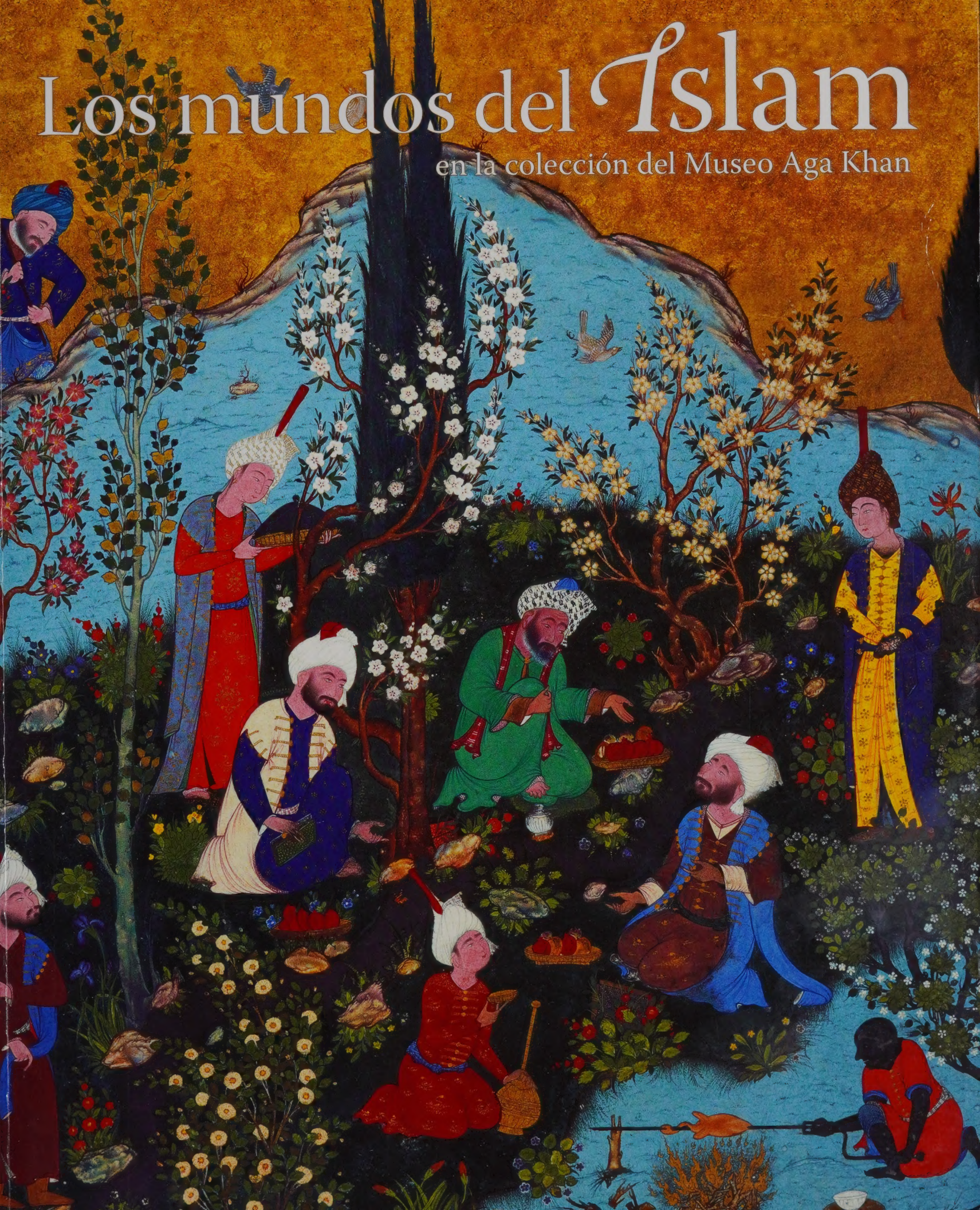


Los mundos del Islam

en la colección del Museo Aga Khan





Los mundos

A Persian miniature painting depicting a warrior on a white horse. The warrior is wearing a green tunic, a red sash, and a golden helmet with a white feather. He is holding a sword in his right hand and a shield in his left. The horse is galloping across a dry, yellowish-brown landscape with sparse vegetation. In the background, there are rocky hills and a single tree. The title 's del Islam' is written in large, white, stylized script across the center of the image. Below it, the text 'en la colección del Museo Aga Khan' is written in a smaller, white, sans-serif font.

s del Islam

en la colección del Museo Aga Khan



THE AGA KHAN TRUST FOR CULTURE



Obra Social
Fundación "la Caixa"

COMISIÓN DE OBRAS SOCIALES

Presidente	Isidro Fainé Casas
Vocales	Salvador Gabarró Serra Jorge Mercader Miró Manuel Raventós Negra Montserrat Cabra Martorell Ana María Calvo Sastre Javier Godó Muntañola Montserrat López Ferreres Justo Bienvenido Novella Martínez
Secretario (no consejero)	Alejandro García-Bragado Dalmau
Vicesecretario (no consejero)	Óscar Calderón de Oya
Director general	Juan María Nin Génova
Director ejecutivo de la Obra Social	Jaime Lanaspá Gatnau

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Presidente	Isidro Fainé Casas
Vicepresidente 1º	Ricardo Fornesa Ribó
Vicepresidentes	Salvador Gabarró Serra Jorge Mercader Miró Juan María Nin Génova
Patronos	Victoria Barber Willems María Teresa Bartolomé Gil María Teresa Bassons Boncompagni Montserrat Cabra Martorell Ana María Calvo Sastre José F. de Conrado y Villalonga Javier Godó Muntañola José-Delfín Guardia Canela Inmaculada Juan Franch Jaime Lanaspá Gatnau Juan José López Burniol Montserrat López Ferreres María Dolors Llobet Maria Rosa María Mora Valls Amparo Moraleda Martínez Miguel Noguer Planas Justo Bienvenido Novella Martínez Manuel Raventós Negra Leopoldo Rodés Castañé Luis Rojas Marcos Nuria Esther Villalba Fernández Josep Francesc Zaragoza Alba
Director general	Jaime Lanaspá Gatnau
Secretario (no patrono)	Alejandro García-Bragado Dalmau
Vicesecretario (no patrono)	Óscar Calderón de Oya

Exposición	Los mundos del Islam en la colección del Museo Aga Khan
Concepción y producción	Obra Social Fundación "la Caixa"
Comisario	Benoît Junod, Aga Khan Trust for Culture

Exposición

Asesores científicos

Ladan Akbarnia
Alnoor Merchant
Fernando Valdés

Diseño de montaje

Antoni Garau

Catálogo

Autores

Ladan Akbarnia
Sheila Canby
Michael Barry
Azim Nanji
Fernando Valdés

Reseñas catalográficas

Ladan Akbarnia (L. A.)
Monique Buresi (M. B.)
Sheila Canby (S. C.)
Annabelle Collinet (A. C.)
Aimée Froom (A. F.)
Carine Juvin (C. J.)
Marie Lamaa (M. L.)
Sophie Makariou (S. M.)
Charlotte Maury (Ch. M.)
Alnoor Merchant (A. M.)
Fernando Valdés (F. V.)

Traducción

Fernando Valdés
Pedro Núñez
Jordi Curell
Ana Delia García

Fotografías de las obras

Gerald Friedli, Ginebra
Alan Tabor, Londres

Mapa

Jean-Luc Arnaud
Angela Ferrante
Ortega y Palau

Diseño gráfico

Ortega y Palau

Impresión y fotomecánica

Igol, S. A.

Créditos fotográficos

ALBUM / akg-images: p. 82-83
ALBUM / akg-images / Bildarchiv
Monheim: p. 228
ALBUM / akg-images / Hervé
Champollion: p. 24 / Gerard Degeorge:
p. 28-29, 70, 136, 164 / Werner Forman:
p. 88, 106 / Andrea Jemolo: p. 112, 124 /
Nimatallah: p. 146-147
Henri Stierlin, Ginebra: p. 56, 152, 190,
212

Cubierta: Firdawsī y los poetas de la
corte de Ghazna (detalle, núm. cat. 152)
p. 2-3: Guštasp mata al dragón
del monte Saqila (detalle, núm. cat. 153)
p. 10: Un príncipe visita a un ermitaño
(detalle, núm. cat. 40)
p. 12: Manuscrito de *Guy U Chawg Ān*
O Hālnāma (Libro del éxtasis) de 'Arifi
(detalle, núm. cat. 150)
p. 14: Retrato de Shah Īahan con sus
tres hijos (detalle, núm. cat. 174)
p. 18: Joven aristócrata conversando
con un derviche (detalle, núm. cat. 38)

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

© de las obras, Aga Khan Trust for Culture, Ginebra

© de la edición, Fundación "la Caixa", 2009

Av. Diagonal, 621. 08028 Barcelona

ISBN: 978-84-9900-013-8

D. L. B-21181-2009

Exposición organizada en colaboración con



THE AGA KHAN TRUST FOR CULTURE

Director general	Luis Monreal
Director de Museos y Exposiciones	Benoît Junod

Agradecimientos

Nuestra gratitud a la princesa Catherine Aga Khan por el préstamo de obras de su colección.

Nuestro reconocimiento a los autores de los textos y a cuantos han prestado su colaboración:

Ladan Akbarnia, conservadora asociada Hagop Kevorkian de Arte Islámico, Brooklyn Museum, Nueva York

Jean-Luc Arnaud, Centre National de la Recherche Scientifique, Aix-en-Provence

Michael Barry, profesor de la Universidad de Princeton

Monique Buresi, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Sheila Canby, conservadora del Departamento de Oriente Medio, The British Museum, Londres

Annabelle Collinet, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Angela Ferrante, Brooklyn Museum, Nueva York

Aimée Froom, ex conservadora asociada Hagop Kevorkian de Arte Islámico, Brooklyn Museum, Nueva York

Stéphan Ipert, director, Centre du Conservation du Livre, Arlés

Carin Juvin, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Marie Lamaa, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Sophie Makariou, conservadora jefe, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Charlotte Maury, Departamento de Artes del Islam, Musée du Louvre, París

Alnoor Merchant, director, Biblioteca del Institute of Islamic Studies, Londres

Azim Nanji, director, Institute of Islamic Studies, Londres

Henri Stierlin, fotógrafo, Ginebra

Fernando Valdés, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid

Sumario

11

Presentación

ISIDRO FAINÉ

13

Prefacio

S. A. EL PRÍNCIPE AGA KHAN

15

Una visión plural del islam para un museo singular

LUIS MONREAL

19

El contexto histórico

AZIM NANJI

22

Mapa del mundo islámico

25

Introducción al arte islámico

SHEILA CANBY



La fe coránica

30

El Corán

SHEILA CANBY

57

Peregrinación y plegaria

SHEILA CANBY

71

Misticismo

SHEILA CANBY

La ruta de los viajeros'

De Córdoba a Damasco

85

Mirando a Oriente

FERNANDO VALDÉS

89 Al-Andalus: Oriente en Occidente | F. VALDÉS

107 Egipto y Siria | L. AKBARNIA

113 Los fatimíes | S. CANBY

125 Los mamelucos | L. AKBARNIA

137 Anatolia y los otomanos | S. CANBY

De Bagdad a Delhi

148

El Oriente iranizado y la tradición imperial

MICHAEL BARRY

153 Mesopotamia | L. AKBARNIA

165 El Irán antiguo y medieval | L. AKBARNIA

191 Los safavíes | S. CANBY

213 Los zandíes y los qayaríes | S. CANBY

229 La India y los mogules | S. CANBY

256

Principales dinastías
del mundo islámico

258

Bibliografía

265

Cronología

268

Glosario





Presentación

ISIDRO FAINÉ. Presidente de "la Caixa" y de la Fundación "la Caixa"

LAS EXPOSICIONES QUE LA OBRA SOCIAL "LA CAIXA" dedica a las culturas de la Antigüedad tienen como misión mostrar las distintas maneras que han tenido los hombres de diversos lugares y épocas de enfrentarse a las grandes cuestiones universales, amplían nuestras perspectivas sobre el mundo y nos ayudan a comprender mejor a las personas de otras culturas que viven entre nosotros.

Desde esta óptica, «Los mundos del islam en la colección del Museo Aga Khan» es especialmente interesante. En una época marcada por discursos que proclaman una polaridad irreductible entre Oriente y Occidente, el arte y la cultura cuestionan los tópicos y acercan puntos de vista. Las 190 obras que se pueden contemplar en esta exposición presentan la historia, las tradiciones, los lenguajes y las geografías del mundo islámico como un conglomerado de una extraordinaria variedad y riqueza, que se extiende desde el Extremo Oriente hasta la Península Ibérica, asimilando lenguas, creencias y formas de vida bajo el denominador común de la lengua árabe y la religión musulmana. La exposición muestra las distintas formas que el islam adopta en contacto con distintos sustratos y culturas locales –desde el Magreb y al-Andalus hasta la India– y muestra el conjunto de la cultura y del arte islámicos como patrimonio común de la humanidad.

Todas las obras de esta exposición proceden del Aga Khan Trust for Culture (AKTC), que posee una de las mayores colecciones de arte islámico y que en los últimos años ha realizado una labor muy importante en favor de su recuperación y conservación. Las actuaciones de esta entidad se desarrollan paralelamente en el campo de la cultura, la educación, la salud, los microcréditos o la rehabilitación de ciudades históricas. En el año 2011 está previsto que abra sus puertas el museo que albergará sus colecciones en la ciudad de Toronto, en Canadá. Hasta ese momento las obras se presentan en distintas ciudades del mundo en embajada cultural.

«Los mundos del islam en la colección del Museo Aga Khan» abunda en aspectos sorprendentes y novedosos para el público de nuestro país. La primera parte está dedicada a la tradición coránica: el texto sagrado, la copia de versículos sagrados como práctica devota, los distintos estilos de escritura árabe, la peregrinación a La Meca y la importancia del misticismo. La segunda, mediante un juego narrativo a partir de la idea del viaje, nos lleva hasta los confines del mundo musulmán, muestra el esplendor y el refinamiento de la vida cortesana y la importancia de la ciencia, la música y la literatura. Uno de los atractivos de la exposición son los manuscritos iluminados, de carácter religioso, científico o fantástico. En muchos de ellos aparecen figuras de animales y representaciones humanas que contradicen la falsa creencia occidental sobre la prohibición de las imágenes en el arte islámico.

La Fundación "la Caixa" quiere agradecer de manera muy especial a Su Alteza el Aga Khan y al Aga Khan Trust for Culture la oportunidad de poder presentar esta extraordinaria colección de obras de arte islámico en Madrid y Barcelona. También quiere destacar la labor del comisario y del comité científico formado por expertos internacionales, y agradecer el trabajo de todas las personas que han colaborado en esta exposición.



Prefacio

SU ALTEZA EL AGA KHAN

LA CULTURA MUSULMANA ES PARTE INTEGRANTE de la herencia histórica española. A principios del siglo VIII unos pocos miles de hombres —árabes y norteafricanos— ganaron la Península Ibérica a través del Estrecho. Se extinguía así el reino visigodo, último reflejo de la antigüedad romana, y se iniciaba un encuentro de civilizaciones. La balbuceante Europa, incipiente mosaico de reinos en construcción, entraba en contacto con el Islam, una civilización de nuevo cuño, adelantada a su tiempo, entonces políticamente unida y pujante. Durante más de siete siglos ambos mundos convivirían en España, con largos capítulos de paz y armonía e interludios de conflicto armado.

El califato omeya integró a la Península en un vasto imperio transcontinental que, de Bagdad a Córdoba, fue el vértice de la civilización humana durante aquel período de oscuridad europea. La España musulmana transmitió a Occidente muchas de las obras literarias y científicas de la Antigüedad —perdidas tras la caída del imperio romano— gracias a la recuperación de los textos clásicos de la Biblioteca de Alejandría que, tras su traducción al árabe, fueron vertidos a las lenguas romances por la Escuela de Toledo. También desde al-Andalus se transmitieron a Europa las obras de los grandes humanistas y científicos musulmanes que contribuirían decisivamente al desarrollo del saber medieval en un gran número de materias: astronomía, geometría, matemáticas, historia natural, medicina, geografía, tecnología, filosofía...

«Los mundos del islam» es una exposición que pretende reflejar, a través de obras de arte de diferentes épocas y orígenes geográficos, el esplendor de la cultura musulmana en toda su diversidad. Esta muestra pone de manifiesto el pluralismo del islam, patente tanto en las interpretaciones de la fe coránica como en la variedad de estilos, materiales y técnicas que forman sus expresiones artísticas. Los objetos expuestos cubren un período de más de mil años y constituyen una pequeña muestra de las colecciones del futuro Museo Aga Khan, que será establecido en la ciudad canadiense de Toronto y abrirá sus puertas en el año 2011.

¿Por qué esta exposición y por qué crear un museo dedicado a las culturas musulmanas? En primer lugar, con el ánimo de subsanar el gran desconocimiento que existe, sobre todo en las sociedades industrializadas, con respecto al islam.

Hubo una época en la que cristianos, judíos y musulmanes convivieron en armonía y compartieron una gloriosa aventura intelectual y espiritual. En España, Toledo fue el principal centro de esta civilización pluralista y próspera que promovió progreso científico, conocimiento filosófico y creatividad artística. Pero el tiempo ha borrado el rastro de un entendimiento mutuo que fue la base de un recíproco respeto.

Por ello es importante, en la actualidad, el testimonio de obras de arte que expresan valores de tolerancia y pluralismo propios del mundo musulmán y son consecuentes con su diversidad étnica, lingüística y social a través de la historia. Creo que los períodos y sociedades que han considerado el pluralismo un valor pueden ser un ejemplo útil para desarrollar una «ética cosmopolita», concepto que fundamentaría una sociedad civil basada en el principio del mérito y sería capaz de integrar los mejores valores de los diversos colectivos que la componen. Esa será, a mi juicio, la única manera de concebir el pluralismo y construir sobre él, en cualquier lugar del mundo, una democracia verdadera.

Fue en España donde se acuñó la palabra «convivencia» y donde este concepto se llevó a la práctica mediante el respeto y la comprensión mutuos, haciendo posible el establecimiento de unas relaciones pacíficas y productivas entre comunidades diferentes. La tarea principal del futuro Museo Aga Khan ha de ser a la vez educativa y humanista: promover activa e internacionalmente el conocimiento y el espíritu de convivencia.



Una vision plural del islam para un museo singular

LUIS MONREAL. Director general. AKTC

DESDE EL AÑO 2007 LA FUNDACIÓN CULTURAL AGA KHAN (Aga Khan Trust for Culture, AKTC) ha desarrollado un programa de exposiciones de obras maestras de las artes islámicas que ha visitado diversas ciudades europeas. El propósito primordial de esta iniciativa es dar a conocer al público de muchos países –inicialmente en Europa y luego en otras regiones del mundo– aspectos antológicos de la colección que de forma permanente se exhibirá en un futuro inmediato en el Museo Aga Khan, cuya construcción va a iniciarse en Toronto (Canadá) en los próximos meses.

15

Por ello, cuando la Fundación “la Caixa” nos propuso la organización en sus sedes de Madrid y Barcelona de dos exposiciones de esta serie antológica, aceptamos el reto de concebir *ex novo* una muestra que pudiera ser de interés para el único país europeo que ha tenido su propia cultura musulmana.

Es lícito preguntarse ¿por qué establecer en Norteamérica, a principios del siglo XXI, un museo de arte y cultura musulmanes? Las razones son evidentes. El islam está hoy más próximo a nosotros –por razones sociales y geopolíticas– que en la época de nuestros padres. Los fenómenos migratorios y las circunstancias que prevalecen en el Oriente Próximo desde la Segunda Guerra Mundial hacen que el mundo musulmán esté muy presente en nuestra vida cotidiana. Y, sin embargo, el acercamiento entre ambas civilizaciones no ha dado lugar a un mejor conocimiento mutuo. Hasta una época reciente la opinión pública no se ha interesado por el islam, su historia, cultura y composición social. Se ignora, por consiguiente, que el mundo musulmán ha sido y es, a través del tiempo y del espacio geográfico, una civilización plural y pluralista, que interpreta la fe coránica de formas diversas y desarrolla culturas materiales y expresiones artísticas muy variadas. También existe un notorio desconocimiento del pluralismo étnico de las sociedades musulmanas y de su diversidad lingüística. Sorprenderá saber, por ejemplo, que para muchos musulmanes el árabe es sólo una lengua vehicular de la religión, tan incomprensible como el latín para los cristianos de hoy.

El Museo Aga Khan pretende, por tanto, asumir una misión institucional divulgativa y educativa. Su público natural estará constituido por alrededor de setenta millones de personas (la población que reside a ambos lados de la frontera entre los Estados Unidos y Canadá, en un radio equivalente a la distancia que puede recorrerse desde Toronto en una hora de viaje en avión). Para captar a ese público potencial y para atraer también a visitantes de otros países, el museo desarrollará un activo programa de exposiciones temporales que contribuirá a realzar sus colecciones permanentes. Aspira este museo a interesar a audiencias muy diversas, no solo en términos de su origen cultural –evidentemente las comunidades musulmanas de Norteamérica constituyen una prioridad–, sino también en función de su origen sociológico y su edad. Este proyecto prevé tanto el desarrollo de programas y actividades especializadas para distintas categorías de público (grupos escolares y familiares, estudiantes, investigadores, minorías, etc.) como la utilización de los recursos tecnológicos más avanzados que darán al museo una existencia virtual y permitirán su acceso a través de la red a millones de personas desde cualquier lugar del planeta.

El museo de Toronto tendrá su sede en un edificio de unos once mil metros cuadrados de superficie que ha sido diseñado por el célebre arquitecto japonés Fumihiko Maki y estará ubicado en un amplio parque, concebido por el arquitecto paisajista serbio Vladimir Djurovic. Con un lenguaje plenamente contemporáneo y una visión externa a la cultura musulmana, ambos creadores han pretendido establecer un diálogo formal, a través del tiempo, con un islam plural, diverso en sus manifestaciones artísticas y receptivo a las influencias de otras culturas.



Perspectiva virtual del edificio del futuro Museo Aga Khan en Toronto.



Salón Persa del príncipe y de la princesa Sadruddin Aga Khan en el castillo de Bellerive en Ginebra, Suiza. La princesa Catherine ha donado generosamente al futuro museo las cerámicas y las vitrinas de este salón, que se reconstruirá fielmente.

Este proyecto de museo se inscribe en el marco más amplio de la misión institucional de la Fundación Aga Khan (AKTC) que impulsa, en primer lugar, programas de conservación y rehabilitación de ciudades históricas en el mundo musulmán. Esta actividad está basada en una estrategia de actuación que no sólo prevé la restauración del tejido urbano, sus viviendas, espacios públicos y monumentos, sino también la introducción de nuevos elementos de desarrollo socioeconómico mediante programas de microcrédito, formación profesional, salud pública, educación y asistencia técnica en varios campos, todo ello con el fin de mejorar sustancialmente la calidad de vida de los habitantes de cada ciudad. Actualmente AKTC, en colaboración con diversas instituciones del sector público en cada país, realiza proyectos en El Cairo, Delhi, Alepo y Damasco, Zanzíbar, Tombuctú, Djenne, Mopti, Kabul y Herat.

En segundo término, AKTC impulsa la creación arquitectónica a través del Premio Aga Khan de Arquitectura, creado hace más de tres décadas y que, con carácter trienal, galardona tanto la creación arquitectónica contemporánea como la conservación del patrimonio en el mundo musulmán. También sostiene el programa de estudio e investigación de la arquitectura islámica en la Universidad de Harvard y en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), así como ArchNet, la mayor base de datos sobre arquitectura y urbanismo en los países musulmanes que existe en la red.

Este es el contexto en el que debe situarse la decisión de crear el Museo Aga Khan en Toronto, del que esta exposición constituye una pequeña muestra antológica. La institución tendrá un papel relevante en las políticas culturales, sociales, educativas y de desarrollo que Su Alteza el Aga Khan impulsa a través de la Aga Khan Development Network (AKDN, Red Aga Khan para el Desarrollo) de la que AKTC es su agencia cultural. En definitiva, mediante su misión educativa, el museo tratará de promover un mejor conocimiento del islam como cultura plural, tolerante, que ha contribuido a la universalidad del conocimiento y al diálogo entre civilizaciones.



El contexto histórico

AZIM NANJI

EL ISLAM, LA ÚLTIMA DE LAS TRADICIONES REVELADAS de la estirpe de Abraham, apareció en las primeras décadas del siglo VII. Su mensaje, eterno, llama la atención de las gentes para que busquen en su vida diaria, dentro de la diversidad del género humano, los signos que conducen al Autor y Conservador de toda la creación. Revelado en Arabia al profeta Muḥammad, la influencia del islam se extendió rápidamente, incorporando a su comunidad religiosa, apenas un siglo después de su nacimiento, a los habitantes de territorios tan distantes como las regiones del Asia Central y, en Europa, la Península Ibérica.

19

El islam es una de las mayores religiones del mundo y sus seguidores constituyen un cuarto de la población del globo. Todos los musulmanes proclaman la absoluta unidad y trascendencia de Dios (*tawḥīd*) como el primero y más importante artículo de su fe, seguido por el de la elección divina de sus mensajeros, el último de los cuales fue el profeta Muḥammad. Esta afirmación constituye la *šahāda*, la profesión de fe, y es el credo fundamental de todos los musulmanes. La esencia del islam se refiere a la lucha interna de cada individuo en su combate solitario, en consonancia con sus correligionarios, para comprometerse en la vida terrestre, superando todos los obstáculos en su búsqueda de Dios. Esta búsqueda sólo tiene sentido desde un doble esfuerzo: practicando, por un lado, la caridad con los parientes, los huérfanos, los necesitados y los débiles y, por otro, siendo justo, honrado, humilde, tolerante y misericordioso.

El islam *šīʿī* y sus orígenes

Partiendo de su unidad fundamental, el islam ha dado lugar a través de los tiempos a varias respuestas, dentro del mensaje esencial de la sumisión del hombre a Dios. Esas respuestas se expresaron desde dos perspectivas principales: la *šīʿa* y la *sunna*. Cada una de ellas abarca una rica gama de sensibilidades, preferencias jurídicas, inclinaciones sociales y psicológicas, entidades políticas y culturas. El ismaelismo es una de esas respuestas que, desde la perspectiva general de la *šīʿa*, busca comprender el verdadero significado del mensaje islámico.

Durante su vida, el profeta Muḥammad fue al mismo tiempo receptor y difusor de la revelación divina. Su muerte marcó el fin de las profecías y el comienzo del debate fundamental sobre el derecho a la sucesión, para que generaciones futuras continuaran con su misión. En esencia, la posición del grupo teóricamente mayoritario, la rama sunní, compuesta por diferentes escuelas jurídicas, es que el Profeta no nombró sucesor y que la revelación contenida en el Corán era suficiente para guiar a la comunidad. Se desarrolló entonces el reconocimiento tácito de que la autoridad moral y espiritual había de ser ejercida por los *ʿulamā* o jurisconsultos de la *šarīʿa*. El papel del califa, teóricamente elegido por la comunidad, era preservar un ámbito para salvaguardar y propagar los principios y prácticas del islam.

Los *šīʿīes* o partidarios de ʿAlī, que ya existían durante la vida del Profeta, sostienen que, al finalizar la revelación con su muerte, era necesaria una guía moral y espiritual para la comunidad, por medio de una interpretación progresiva del mensaje islámico. Para ellos, la herencia del profeta Muḥammad sólo podía recaer en un miembro de su propia familia, al cual había designado. Esa persona era ʿAlī, su primo y marido de su única hija, Fátima. ʿAlī fue también el primer seguidor del Profeta y un ferviente defensor de la causa del islam. Dado que el Profeta poseía la prerrogativa de designar a su sucesor, cada imán la heredó para nombrar al suyo entre su descendencia masculina. Por eso, de acuerdo con la doctrina *šīʿī*, el imamato tiene continuidad en los descendientes del Profeta a través de ʿAlī y Fátima. Los ismaelíes, que serían conocidos como *Itḥā ašarī* o duodecimanos, se separaron a causa de la sucesión de ʿYāʿfar al-Šādiq, tataranieta de ʿAlī y Fátima. Los duodecimanos se declararon partidarios de Šādiq, el más joven de los hijos de Mūsā al-Qāzim y, después de él, siguiendo la línea descendente, de Muḥammad al-Mahdī, su duodécimo imán,

quien, según creen, se mantiene oculto y reaparecerá para instaurar el orden perfecto y la justicia. Actualmente los duodecimanos son mayoría en la comunidad *šīʿī* y constituyen el grueso de la población de Irán.

Los ismaelíes reciben su nombre de Ismaʿīl, primogénito del imán ʿĀʾfar al-Šādiq, de quien eran seguidores. Esta es la línea sucesoria de Su Alteza el Aga Khan, que es actualmente el 49º imán de la línea de sucesión del Profeta a través de ʿAlī y Fátima. Los ismaelíes constituyen la segunda comunidad más numerosa de la *šīʿa* y viven en más de veinticinco países, la mayoría de los más desarrollados del mundo y ahora, también, tienen una importante presencia en los países industrializados.

El imamato ismaelí desde la época de la división de la comunidad *šīʿī*: una visión general

La creación del califato ismaelí de los fatimíes durante el año 909, en el norte de África, fue la culminación de un largo y continuado esfuerzo de los descendientes del imán Ismaʿīl en la promoción del ideal islámico de justicia e igualdad.

Establecido en Egipto, el califato fatimí se extendió, durante su época de mayor esplendor, por el norte de África, Sicilia y varias islas del Mediterráneo, hacia el oeste, y por la costa africana del mar Rojo, Palestina, Siria, Yemen y Arabia, hacia el este. Los fatimíes promovieron el desarrollo intelectual y filosófico y atrajeron a su corte a la mayoría de los intelectuales de su época, sin importarles sus creencias religiosas. Al-Azhar, la mezquita de El Cairo (véase p. 124), edificada por el imán-califa al-Muʿizz, fue un gran centro de aprendizaje; y la *dār al-ʿIlm* (Casa del Conocimiento), creada en 1005, fue la primera institución docente medieval, precursora de la universidad moderna, que combinaba la impartición de las principales disciplinas académicas: desde el estudio del Corán y de la tradición, pasando por la jurisprudencia, la filología y la gramática, hasta la medicina, la lógica, las matemáticas y la astronomía. Con una actitud semejante, la concepción ismaelí de la historia respetaba a las grandes religiones monoteístas de la estirpe de Abraham y otorgaba apoyo intelectual a la participación de los seguidores de cada fe en los asuntos del Estado fatimí. Los cristianos y los judíos, tanto como los musulmanes de cualquier tendencia, podían ascender los más altos peldaños de la administración del Estado, basándose sólo en su propia competencia individual. La política de los fatimíes reflejó más una pluralidad de actitudes religiosas que una interpretación monolítica de la fe.

Durante la última década del siglo XI, la comunidad ismaelí sufrió un cisma a causa de la sucesión del imán-califa al-Mustansir bi-llāh. Una parte siguió a su hijo más joven, al-Mustʿali. La otra fue fiel a su hijo mayor, imán Nizār, del quien desciende el Aga Khan, actual imán de los ismaelíes. La sede de los imanes ismaelíes se trasladó a Alamut, en el norte de Irán, donde crearon un estado y consiguieron establecer una red defensiva de núcleos fortificados. Esas fortalezas albergaron grandes bibliotecas y gabinetes, con colecciones de libros religiosos y filosóficos, dotados de aparatos científicos. Los ismaelíes no abandonaron nunca su política de patronazgo, tanto hacia los musulmanes como hacia los no musulmanes. Sin embargo, la invasión de las hordas mongolas llevó a la destrucción del Estado ismaelí en 1256. Después de este episodio y durante varios siglos los ismaelíes vivieron en comunidades dispersas y, bajo la dirección de varios imanes, establecieron núcleos de actividad en el subcontinente indio, en Afganistán, en las regiones montañosas del Indu Kush, en Asia Central y en ciertas zonas de China.

La fase moderna de la historia ismaelí comenzó cuando el 46º imán, Aga Ḥasan ʿAlī Shah, se trasladó desde Irán a la India, en 1840. Fue el primero en adoptar el título de Aga Khan, otorgado por el emperador persa

Fath 'Alí Shah. Estableció su cuartel general en Bombay (Mombay), lo que marcó una era de contactos regulares entre el imán y su gran diáspora de seguidores. Al Aga Khan I le sucedió su primogénito, 'Alí Shah, quien ostentó el título de Aga Khan II y fue honrado con el tratamiento de alteza real, que, por primera vez, el Gobierno británico había concedido a su padre. Siguiendo la iniciativa de aquél, el Aga Khan II inició una política de desarrollo social a largo plazo para la comunidad, subrayando los aspectos educativos. Murió en 1885. Le sucedió su hijo, Sultan Muḥammad Shah, Aga Khan III, que tenía ocho años en ese momento.

Su vida estuvo marcada por una sucesión de acontecimientos significativos. Desde todas las instancias, el tercer Aga Khan abogó por una educación primaria universal y libre, mejoró las escuelas secundarias para los musulmanes y concedió generosas becas, gubernamentales y privadas, para que los musulmanes con capacidad estudiaran en Gran Bretaña, Europa y América. Y, de acuerdo con esta visión educativa, el Aga Khan III transformó en universidad de primer rango el Muhammadan Anglo-Oriental College, en Aligarh (India).

El tolerante interés del Aga Khan III, a lo largo de sus setenta años como imán, el más largo de la historia, fue el bienestar de la comunidad ismaelí. Este período fue crucial en la historia de la comunidad y sería su inspiración y liderazgo, tanto como la respuesta entusiasta a sus orientaciones, lo que permitió que la comunidad entrara en un período de claro progreso en áreas como la salud, la educación, la construcción de viviendas, el comercio y la industria, lo que llevó a la creación de una red de clínicas, hospitales, escuelas, hoteles, cooperativas, grupos de inversión y compañías de seguros.

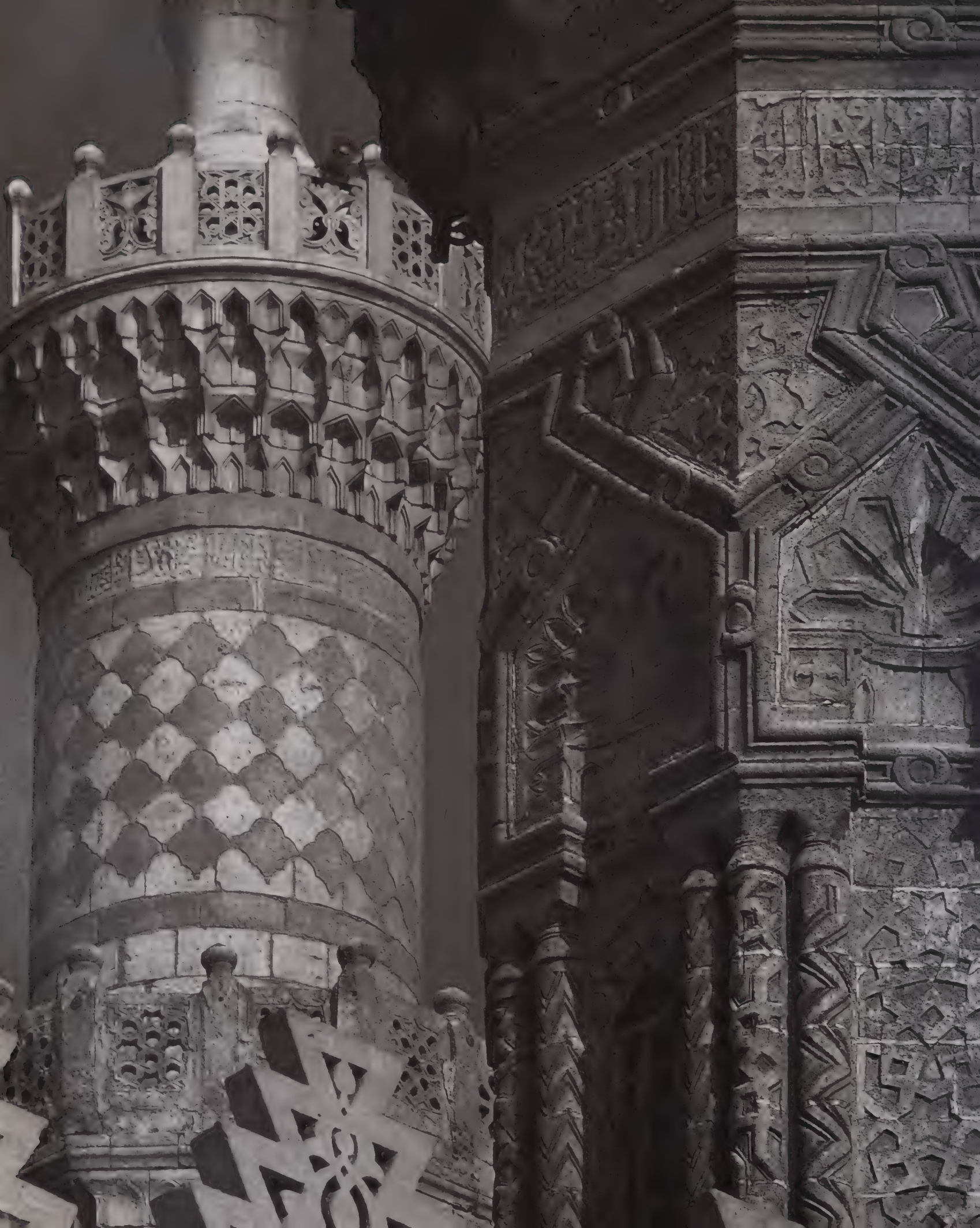
El período contemporáneo

Sir Sultan Muḥammad Aga Khan III falleció el 11 de julio de 1957, habiendo designado a su nieto, el príncipe Karim, de veinte años, como su sucesor y 49° imán de la comunidad ismaelí. Bajo su dirección las instituciones y actividades del imamato se ampliaron mucho más allá de su ámbito original. El Aga Khan ha explicado muchas veces que el impulso que sostiene esas actividades y conforma la conciencia social de su comunidad sigue siendo la inmutable ética musulmana de la compasión hacia los más vulnerables de la sociedad.

Para dar una estructura operativa a sus actividades humanitarias, el Aga Khan creó la Aga Khan Development Network (AKDN), un grupo de agencias privadas internacionales, aconfesionales, que trabajan para mejorar las condiciones de vida y las oportunidades de la gente en determinadas regiones del mundo desarrollado. Las organizaciones de la Network están especializadas en diferentes campos, que van de la salud y la educación a la arquitectura, desde el desarrollo rural hasta la promoción de empresas privadas. Juntas colaboran en la consecución de un objetivo común: dar respuesta de un modo sostenido a los desafíos del cambio social, económico y cultural. Aga Khan Foundation, Aga Khan Education Services, Aga Khan Health Services, Aga Khan Planning and Building Services, Aga Khan University of Central Asia trabajan en el ámbito del desarrollo social. Las actividades económicas son responsabilidad del Aga Khan Found for Economic Development y de la Aga Khan Agency for Microfinance y de sus filiales de turismo, ecoturismo, promoción de la industria y servicios financieros. Aga Khan Trust for Culture desarrolla proyectos culturales con el fin de incrementar el patrimonio cultural de las comunidades del mundo islámico. Uno de los proyectos más modernos de AKTC es el Museo Aga Khan de Toronto, iniciado en 2003.







Introducción al arte islámico

SHEILA CANBY

25

OBRAS DE ARTE COMO LAS PRESENTADAS EN ESTA EXPOSICIÓN han constituido el paisaje visual del mundo islámico durante 1.400 años. La amplitud y variedad de estos objetos, religiosos y seculares, es un espejo de las sociedades en las que se produjeron. Por este motivo, la muestra a la que acompaña este catálogo se ha estructurado en dos partes: «La fe coránica», que contiene los textos sagrados y los objetos relacionados con ellos, y «La ruta de los viajeros», donde se muestran obras procedentes de un extenso ámbito geográfico que se extiende desde la Península Ibérica, la antigua al-Andalus, a China, y que reflejan tradiciones culturales dispares y la pluralidad de preferencias estéticas.

Lo sagrado y lo profano nunca estuvieron radicalmente separados en el mundo islámico. De hecho, desde al menos el siglo XI, varios monarcas musulmanes incorporaron a su título oficial la frase *wa-l-dunya wa-l-din*, para dar a entender que eran príncipes del mundo (o del Estado) y de la fe (de la religión). Varias dinastías se consideraron protectoras de la fe, a la vez que dirigentes de lo temporal. ¿Cómo se manifestó esa dualidad en el arte?

Los más antiguos objetos de la historia del islam se encuentran en las mezquitas y en los textos del Corán, escritos en alfabeto árabe. La codificación del texto tuvo lugar durante el reinado del tercero de los califas ortodoxos, 'Uṭman (r. 644-655), movido por el deseo de poseer un texto escrito del Corán que fuera canónico. El Corán, revelado a Muḥammad por Dios entre la primera década del siglo VII y la muerte del propio Muḥammad, en 632, está constituido por ciento catorce capítulos o *suras* ('azoras', en español). Es la sagrada escritura del islam, y el esfuerzo de 'Uṭman aseguraba que el texto coránico no se corrompiera con variantes textuales de ninguna especie. La copia del Corán fue considerada desde el principio como un acto de piedad. Para conseguir una mayor belleza en el resultado, los calígrafos trabajaron los caracteres árabes de un modo artístico. Algunos investigadores han sugerido que la prolongación de los extremos de las letras en los coranes antiguos es una representación gráfica de la palabra hablada, sin embargo, los escribas se hallaban más cerca de los ritmos visuales y del equilibrio de las palabras sobre la página.

Los musulmanes cumplen varios mandamientos: creer en un solo Dios; rezar las oraciones rituales con la cara vuelta hacia la Ka'ba, en La Meca; compartir sus riquezas; ayunar durante el mes de ramadán y realizar el *ḥajj* o peregrinación a La Meca. La mayoría de las familias musulmanas practicantes poseen hoy una copia del Corán, pero en los primeros tiempos del islam esto no debía de ser así y no resultaba extraño aprenderlo de memoria. Las representaciones figuradas están ausentes de las mezquitas y de otros edificios religiosos y el Corán nunca está ilustrado. A pesar de todo, en el arte islámico hay una iconografía religiosa, centrada en la escritura árabe, en la geometría y en la ornamentación floral, que incluye los pámpanos de vid y las lacerías. Aunque las representaciones humanas no aparecen en los libros de plegarias ni en las colecciones del *ḥadīth* —las tradiciones sobre el profeta Muḥammad—, muchas narraciones de carácter religioso, realizadas por importantes personalidades islámicas entre los siglos XIII y XIX, contienen ilustraciones.

Las comunidades islámicas *ṣūfí* y *sunní* se diferencian en la cuestión de la sucesión al liderazgo del mundo musulmán después de la muerte del Profeta. La *ṣūfía* acepta a 'Alí, el primo y yerno del Profeta, como imán, mientras que los sunníes lo aceptan por ser el cuarto de los califas ortodoxos. La noción de imán, guía de los fieles por inspiración divina, es un dogma esencial de la *ṣūfía*. A pesar de que los *ṣūfíes*, seguidores de 'Alí y de los imanes que le sucedieron no tuvieran poder político en los primeros tiempos de la historia islámica, su movimiento religioso perduró y, en el siglo X, los fatimíes, que eran *ṣūfíes*, crearon un califato en Túnez y Egipto.

El misticismo forma parte de la tradición común de todas las ramas del islam. Grupos de devotos —derviches— se agrupaban en torno a un maestro espiritual —*pīr*— para alcanzar el estado místico y, finalmente, la unión con Dios. Para albergar a la multitud de discípulos que se agrupaban en torno a sus

maestros espirituales se construyeron conventos para derviches en los que podían orar y practicar sus ritos, al tiempo que se les proporcionaba alojamiento y comida. Cuando moría un *pīr* se le enterraba dentro del recinto de su convento. En la medida en que sus seguidores continuaban impartiendo sus enseñanzas, la tumba del *pīr* se convertía en un lugar venerado por sí mismo. En torno a estas tumbas se formaron, a su vez, grandes cementerios.

Muchas pinturas de los siglos xv al xviii representan a derviches y santos. Mientras que algunos ritos de los derviches, como el de girar, que llevan a alcanzar un alto grado de elevación espiritual, fueron objeto dinámico de muchas ilustraciones, un elevado número de representaciones persas y mogules presentan a príncipes consultando a sus maestros espirituales. La importancia de estos personajes en la vida de los grandes monarcas como Timūr (Tamerlán, r. 1370-1405) y Shah ‘Abbās I (r. 1587-1629) es conocida no sólo por las fuentes históricas sino, también, por la fundación de mausoleos y mezquitas en honor de sus maestros espirituales.

El Corán describe muchas veces el Paraíso como una tierra verde, surcada por ríos de agua, miel y leche, donde crecen árboles frutales y flores, y poblado por seres celestiales de gran belleza. Semejante visión del Paraíso no expresa sólo un anhelado contraste con el árido desierto de Arabia, donde se reveló el Corán, sino que recoge también conceptos heredados del zoroastrismo y de los textos bíblicos. La necesidad del agua, para regar y beber y para el aseo, condujo, de un modo muy perceptible, a la creación de jardines y edificios a todo lo ancho del mundo islámico. Los jardines, con árboles que dan frutas y sombra, con rosas y arroyos, son comparables al Paraíso.

El Corán induce, también, al respeto por la naturaleza y por el trato humano hacia los animales. Ambas actitudes se reflejan en las artes pictóricas del mundo islámico. Los artistas de algunos períodos y regiones, como los alfareros otomanos de Iznik, destacaron por sus diseños de flores y graciosas plantas. Otros, sobre todo en Irán y en la India, prefirieron la representación de animales en libertad o la manufactura de objetos utilitarios con aspecto zoomorfo. La capacidad de observar y captar la vida animal y vegetal que poseían esos artistas añade una nota humorística a los, por otra parte, humildes objetos. En definitiva, el arte islámico transmite el equilibrio natural del mundo. Sus jardines pueden compararse al Paraíso y sus gozos son un eco de los que se disfrutarán en el más allá, porque, en la mentalidad islámica, el mundo físico es una ilusión y el espiritual, la realidad.

Cuando se estudia la historia política del islam, se puede tener tendencia a creer que califas y monarcas estaban más preocupados por las realidades del mundo material, del dominio y de las conquistas, que por su papel de príncipes de los creyentes. Pero, durante el califato abbasí, que gobernó desde el 750 hasta la conquista de Bagdad por los mongoles, en 1258, las dinastías locales ejercieron un considerable poder y actuaron, en ciertos casos, con independencia de los abbasíes. A pesar de que la pléyade de nombres de dinastías y la compleja relación feudal pueden inducir a la confusión, las diferencias estilísticas entre las distintas formas de expresión del arte islámico reflejan con frecuencia formas peculiares de desarrollo local, bajo el patronazgo de mecenas dinásticos. Las obras de una amplia variedad de cortes presentes en esta exposición incluyen desde preciosas piezas de oro y cristal de roca, realizadas por los fatimíes entre los siglos x y xii, hasta retratos de los sultanes otomanos y de los *šahs* qayaríes, producidas doscientos años después. Por medio de las monedas y de los objetos donde se hallaban escritos sus nombres y títulos de príncipe o de califa, los monarcas aseguraban su presencia pública en sus territorios. Objetos lujosos, labrados para los príncipes o para sus cortesanos, existieron, como contraste, en el enrarecido mundo de la corte, sólo para el disfrute de sus dueños.

Esta exposición presenta muchas obras de arte que representan las preocupaciones de las cortes islámicas medievales y modernas. A causa de la suprema importancia de la palabra escrita en el mundo islámico, príncipes y hombres de pluma se sintieron inclinados a leer y a escribir. Escribir con elegancia era una tarea que requería ejercicio y los textos históricos narran la educación de los príncipes empezando por la caligrafía.

No sólo la teología fue estudiada por todos los musulmanes educados, también la ética, las ciencias y las matemáticas fueron importantes y desarrolladas en las cortes más cultivadas. Los matemáticos árabes y persas no sólo tradujeron los tratados de los griegos y de los latinos referidos a su especialidad, también fueron agentes de importantes avances, sobre todo durante los siglos VIII al XI. Del mismo modo, sabios musulmanes tradujeron del griego y del latín textos científicos de medicina, botánica o astronomía y añadieron significativas aportaciones, durante el siglo XV. Con la introducción y expansión del uso del papel, la edición de libros de todos los temas creció enormemente del siglo XI en adelante. Poesía, libros de fábulas, colecciones de biografías, historias y cosmografías llenaron las bibliotecas de príncipes y sabios. Otro aspecto de la vida dentro de los muros del palacio fue el del goce de la música. En Irán se edificaron, a partir del siglo XVI, ciertas habitaciones que tenían nichos en los muros para provocar una mejora acústica. Se realizaban allí recitales con cantantes acompañados por instrumentos de cuerda, para disfrute del dueño de la casa y de su camarilla.

De los príncipes se esperaba, en las cortes islámicas, no sólo que leyesen, escribiesen y poseyeran habilidad para gobernar, sino que también fueran jinetes y cazadores. Esas habilidades se exaltaban en las ilustraciones de los manuscritos, en las cerámicas y en las obras sobre metal. Armas y armaduras delicadamente cinceladas se usaron tanto para el deporte como para la guerra. El polo fue práctica popular en Irán y Asia Central, y la cetrería, a todo lo ancho del mundo islámico. El dominio de la equitación era necesario no sólo para que el príncipe pudiera disfrutar practicando deporte, era fundamental para que condujese a sus ejércitos a la batalla. Pero los príncipes no siempre habían de entrar en combate; cuando iban a la guerra contra sus enemigos, su presencia era intimidatoria y podía marcar la diferencia entre victoria y derrota.

En tiempo de paz y prosperidad los príncipes del mundo islámico usaban sus riquezas para ordenar la construcción de edificios: mezquitas, mausoleos, palacios, escuelas religiosas y hospitales. También reunían colecciones de objetos preciosos, como piezas de oro, sedas, tapices, porcelanas chinas, y raras y preciosas sustancias, como la piedra bezoar, un cálculo que se extraía del estómago de machos cabríos y antílopes y pasaba por ser un potente antídoto contra el veneno. Las cortes intercambiaban ricos regalos, los monarcas mantenían correspondencia entre sí acerca de gemas y antídotos y enviaban a sus propios agentes a buscar sustancias raras para sus alidados. Desgraciadamente, las tormentas políticas provocaron la dispersión o la total destrucción de las colecciones reales. El oro y la plata fueron fundidos; los delicados tejidos, destrozados; las cerámicas y los vidrios, rotos. No obstante, esta exposición demuestra que se han conservado suficientes rarezas del arte islámico como para poder confirmar las descripciones históricas acerca de la magnificencia de, por ejemplo, las cortes de los abbasíes, fatimíes, safavíes o mogules. Aunque las cortes islámicas del medioevo y de la Edad Moderna nos resulten remotas en el presente, sus tesoros son capaces de inspirar admiración y de fascinar, quizás más de lo que lo hicieron cuando se realizaron.



La



se coránica

El Corán

SHEILA CANBY

COMO PALABRA DE DIOS QUE SON, revelados al profeta Muḥammad, los versículos del Corán (aleyas) son canónicos y no pueden ser modificados. Debido al carácter central del Corán en la religión islámica, su copia total o parcial sobre cualquier materia se considera un acto de piedad.

A lo largo del tiempo la escritura árabe desarrolló varios estilos, pero no todos se consideraron apropiados para reproducir el texto del Corán. Los manuscritos coránicos de los dos primeros siglos del islam se escribieron sobre pergamino en un estilo anguloso llamado cúfico, por haberse originado en la ciudad iraquí de Kufa, una de las primeras capitales islámicas.

Investigaciones recientes sugieren que el formato apaisado de los coranes escritos en cúfico venía condicionado por el uso de volúmenes para su recitación en las mezquitas, una práctica que probablemente fuera originaria de Iraq, donde los coranes de gran formato y posición natural se colocaban abiertos en atriles (*kursis*), siguiendo el uso del Hiyaz, la región de La Meca.¹ Si esta teoría es correcta, la evidencia de una producción de coranes durante el siglo XI, en el norte de África, demostraría la necesidad de realizar ese tipo de volúmenes para facilitar la recitación.

Durante el siglo X comenzaron a aparecer en los manuscritos coránicos variantes de las primitivas letras angulosas, tanto en el Magreb, el extremo occidental del mundo islámico, como en Irán. Un estilo característico, utilizado en el norte de África, desarrolla ápices circulares por debajo del renglón. La escritura con caracteres redondeados no era nueva, pero su uso en los coranes parece haber comenzado en Irán y supuso una innovación importante. Gracias a un secretario de la administración abbasí llamado Ibn Muqla, se desarrolló un sistema de proporciones basado en un *ductus* romboidal. Se considera a Ibn Muqla el inventor de seis tipos de letra cursiva –*tuluṭ*, *nasj*, *muḥaqqaq*, *tawqī* y *riḥān*–, desde la más monumental a la de menor tamaño, destinadas a usarse con diferentes fines. También se crearon otros tipos en ámbitos territoriales más restringidos. La destacable variedad de la escritura árabe se manifiesta como algo evidente cuando se exponen juntas páginas coránicas de diferentes tipos y épocas.

La sustitución, a partir del siglo X, del pergamino por el papel incrementó mucho la producción de coranes en todo el mundo islámico. Gracias a esta circunstancia nos han llegado numerosos ejemplares y podemos saber el fin concreto al que se destinaban. Algunos ejemplos, de gran tamaño y escritos sobre hojas cosidas, deben proceder de volúmenes usados en las mezquitas mayores. Por el contrario, otros, de formato más reducido, debieron estar destinados al uso particular, en un ámbito más doméstico. Algunos coranes de tamaño reducido, colocados en estuches de metal, hubieron de usarse como amuletos y otros, enrollados, como elementos portátiles.

¹ Blair 2006, p. 110-116, quien resume las teorías de Estelle Whelan.

Uno de los aspectos más destacables en los coranes de todas las épocas es su ornamentación, que aparece al comienzo del manuscrito, en los encabezamientos de cada capítulo, marcando grupos de cinco o diez líneas, etc. Básicamente esas decoraciones consisten en motivos florales o geométricos, pero varían según las zonas geográficas y las fechas. El oro suele usarse en los primeros coranes apaisados. Lapislázuli y oro se documentan juntos desde comienzos del siglo xi. En el Egipto y la Siria mamelucos, en la Turquía otomana, en el Irán timurí y safaví, coranes lujosamente editados, a veces en treinta volúmenes, fueron coleccionados por los príncipes para sus mezquitas y madrazas, pero también fueron copiados con tinta sobre papel, a partir de los siglos ix y x. Uno de los más antiguos y famosos ejemplos de este tipo, realizado en escritura dorada sobre pergamino púrpura, procede del norte de África y se fecha en el siglo ix.

En la ornamentación de las encuadernaciones, que tapan y protegen los coranes, se alcanzó también un alto nivel de lujo. Realizadas en cuero o lacadas, a partir del siglo xvii en Irán y en la India, suelen reproducir versículos coránicos impresos en el cuero de la cara exterior y llevar decoraciones doradas sobre papel coloreado, en la cara interna. Los motivos son sólo florales, epigráficos y geométricos, debido a la prohibición islámica de usar los antropomorfos o zoomorfos en contextos de carácter religioso.

Las inscripciones coránicas se usaron también en la arquitectura, talladas sobre placas de piedra o en forma de frisos, desarrollados por el interior y el exterior de las mezquitas y otros edificios religiosos. Azulejos y muros de ladrillo, vidriados o sin vidriar, aparecen también adornados con versos coránicos. El análisis de los textos elegidos en cada edificio concreto puede llevarnos a una mejor comprensión de las prioridades religiosas o de los programas políticos.² El gran número de azulejos conservados del período iljaní de Irán (siglos xiii y xiv), producto de las construcciones y reconstucciones que sucedieron a las destrucciones del período mongol, señala la existencia de un nuevo gusto por las inscripciones en relieve, que vemos en los *mīhrāb*, lápidas sepulcrales y decoraciones murales.

Y, para concluir, el poder del Corán es tan grande que sus versículos se consideran capaces de proteger del Diablo. Por eso se inscribían sobre amuletos y prendas interiores de vestir, para proteger a sus propietarios de cualquier mal. También se escribió la palabra de Dios sobre otras superficies más humildes =conchas, hojas, etc.= como acto de devoción perdurable y, a un tiempo, de virtuosismo artístico. De ese modo, a la vez que se recuerda al musulmán que Dios es todopoderoso y ubicuo, el Corán, en todas sus formas materiales, lo hace patente de modo constante a lo largo y ancho del mundo islámico.

² Grabar 1959; Necipoglu 2005, p. 200 y ss.

Página del Corán en cúfico dorado

Norte de África, siglos ix-x

Tinta y oro sobre pergamino

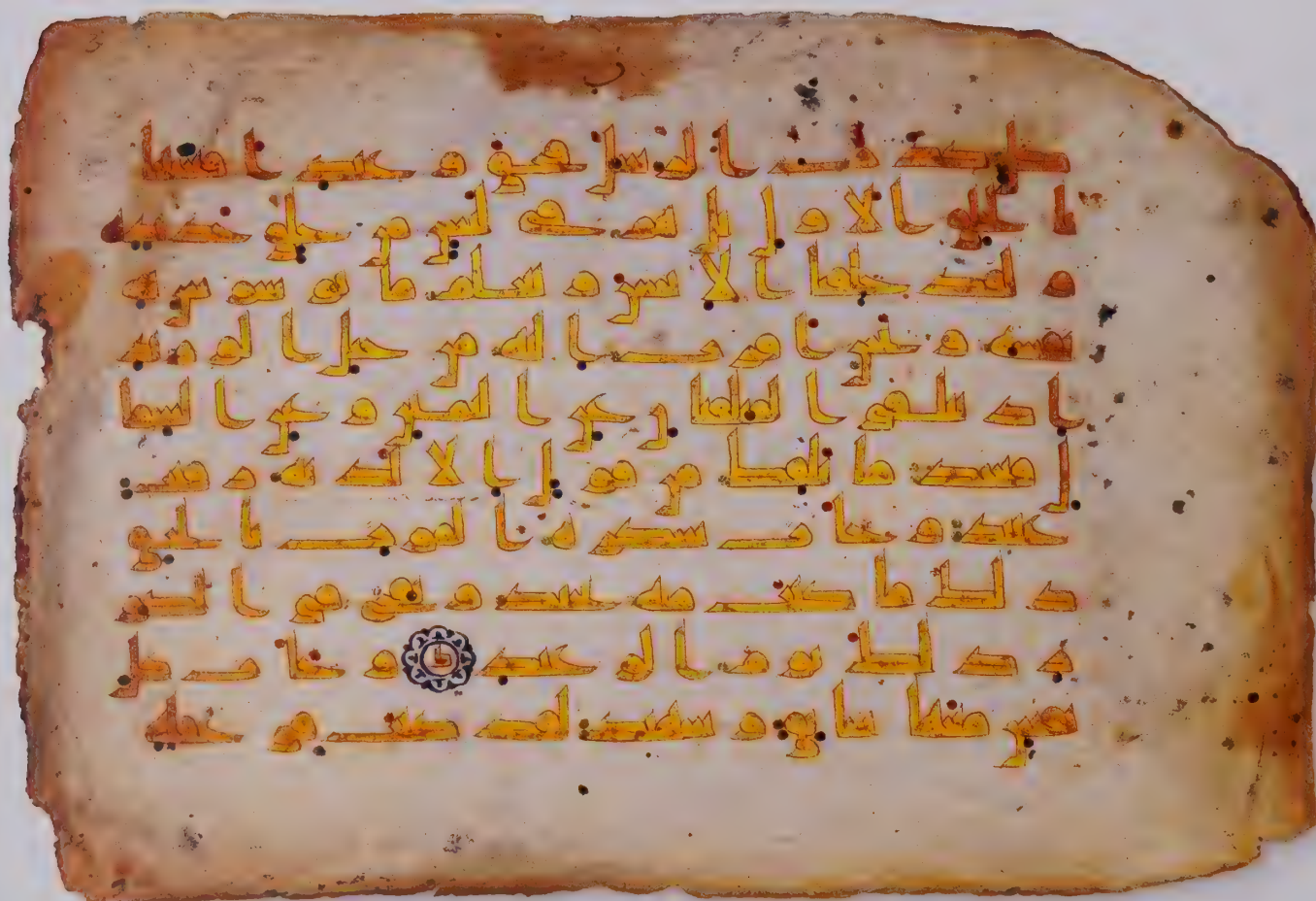
17,9 × 26 cm

Texto: azora *Qāf* (Qāf), 50: 14-22

Núm. inv. AKM 00479

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 35

Igual que las páginas del célebre «Corán Azul» (núm. cat. 2), la ejecución de esta página en escritura cúfica dorada requirió un largo y caro proceso llamado «crisografía» (véase Fraser y Kwiatkowski 2005, p. 30). Las letras se escribían con una solución de cola y se rellenaban con la cuidadosa aplicación de oro disuelto en una suspensión líquida; por último, se realzaban los contornos con tinta de color siena claro, usando un cálamo de punta muy fina. La vocalización, empleada para leer y recitar, fue aplicada en forma de manchas de color rojo, azul y verde. Una roseta octopétala que encierra la letra *kāf* (k) señala el final de cada grupo de diez versículos en el sistema *abyad*, usado también en otros coranes escritos en cúfico. A cada letra del alfabeto árabe se le asigna un signo numérico que marca la conclusión de cada aleya de la azora. En este caso, *kāf* equivale a veinte y señala el final de la vigésima aleya de la azora *Qāf*. Dos páginas más de este manuscrito se conservan en la Biblioteca Nacional de Túnez. | A. E., L. A.



Páginas del «Corán Azul»

Norte de África, siglos ix y x

Tinta, acuarela opaca, plata (oxidada) y oro sobre pergamino teñido de azul

26 × 69 cm

Texto: *azora al-Furqān* (La Distinción), 25: 55-64

Núm. inv. AKM 00477

Bibliografía: Bloom 2007, p. 42-44; Makariou 2007, p. 108-109 (núm. 34); AKTC 2008a, p. 44-45 (cat. 2)

Esta extraordinaria doble página de caligrafía cúfica dorada sobre pergamino teñido de índigo procede del celebre «Corán Azul», uno de los más lujosos manuscritos del Corán nunca realizados. Se llevó a cabo con extremo cuidado en todos sus aspectos, incluida la compleja y costosa técnica de la «crisografía» (véase núm. cat. 1). Se usaron rosetas plateadas (oxidadas en la actualidad) para indicar la separación entre versículos. La aparente simplicidad de su decoración e iluminación, si bien realizadas a base de los materiales más refinados y costosos —índigo, pergamino, plata y oro—, en combinación con la angulosa escritura cúfica producen un efecto abrumador en el espectador, con independencia de su nivel de comprensión del texto.

Las dos páginas, que aparecen ahora unidas, no son consecutivas. Cada página aparece cubierta por quince líneas de texto, de densa y angulosa escritura cúfica, característica de los manuscritos fechados en el siglo x (Déroche 1983, p. 42). No hay signos diacríticos para señalar las vocales. El calígrafo dejó espacio en las palabras para poder mantener letras aisladas al comienzo, siempre que fuese posible, dando así un efecto de columna. El ritmo del texto escrito resalta más por la reducción de signos al mínimo, en el margen izquierdo de la página, y por las

casi imperceptibles rosetas plateadas al final de cada grupo de veinte aleyas.

Se han propuesto distintas teorías en relación con el origen concreto del manuscrito. Un autor, basándose en argumentos paleográficos e históricos, sugirió que había sido realizado para los fatimíes, que gobernaban el norte de África desde Cairuán, durante la primera mitad del siglo x (Bloom 1986, p. 59-65; Bloom 1989, p. 95-99; Bloom 2007, p. 42-44). Otro, sin embargo, hizo notar que el sistema alfanumérico de notación (*abyad*), presente aquí en las letras representadas dentro de los medallones, al final de cada aleya, se realizó sólo en el mundo islámico occidental (Stanley 1995, p. 7-15). El des-acostumbrado esquema cromático pudo haberse inspirado en manuscritos o documentos bizantinos, algunos de los cuales se escribían también en plata y oro sobre pergamino teñido de azul o de púrpura. La decoración en azul y oro del *mihrāb* de la mezquita mayor de Córdoba puede tener también relación con la ornamentación usada en el «Corán Azul». Una parte del manuscrito se guarda en el Instituto Nacional de Arte y Arqueología de Túnez, y algunas hojas sueltas, en la Biblioteca Nacional de Túnez, en la Bilioteca Chester Beatty de Dublín y en otras colecciones privadas y públicas. | A. M., L. A.



Hoja del Corán en cúfico dorado

Oriente Medio o Irán, siglos ix-x

Tinta, acuarela opaca y oro sobre
pergamino

14,9 x 20,9 cm

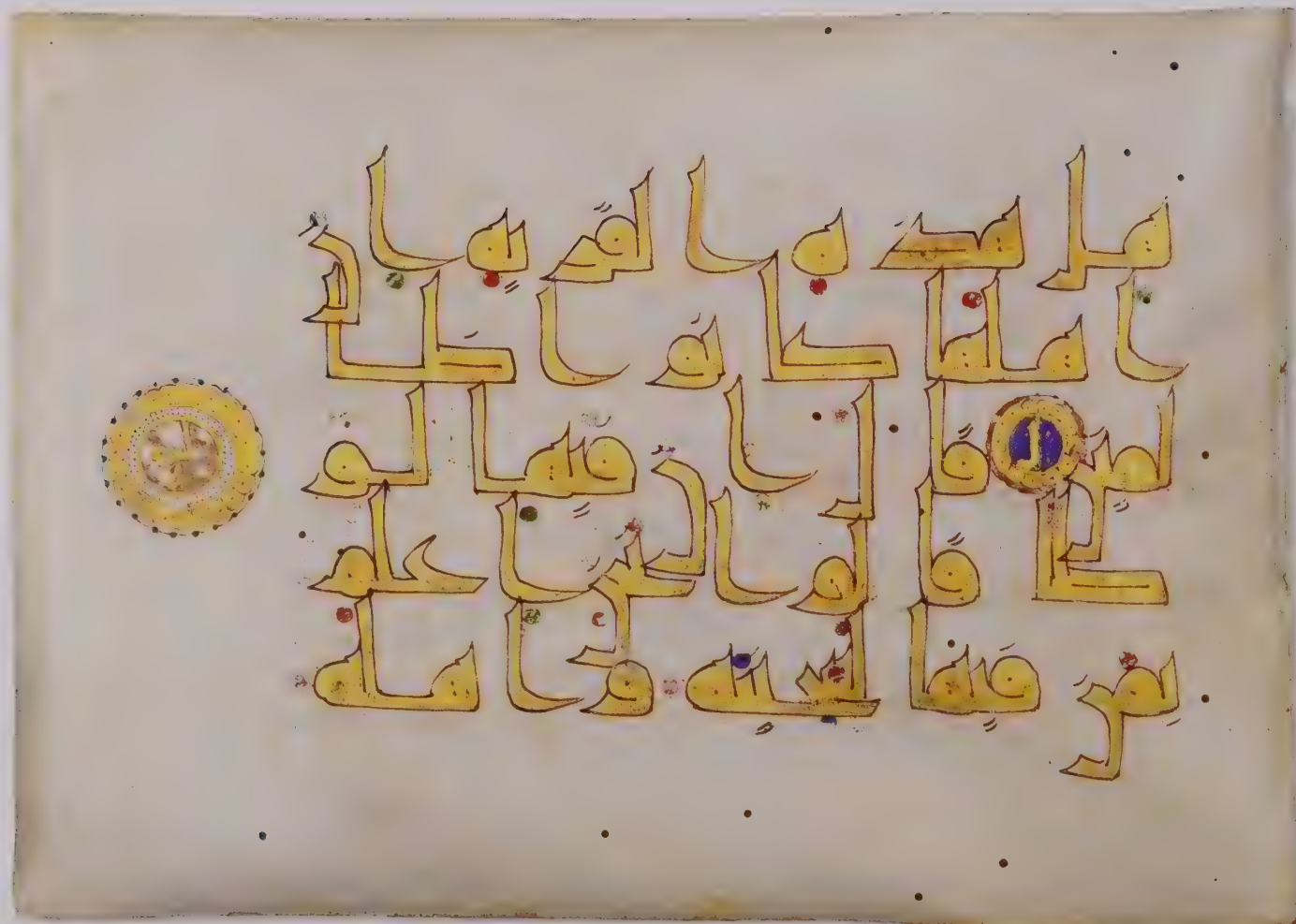
Texto: *azora al-'Ankabūt* (La araña),
29 31-33

Núm. inv. AKM 00480

Inédita

El Corán del que formaba parte este folio se ha considerado siempre magrebí, porque algunas de sus partes se descubrieron en la mezquita de Cairuán (Túnez). Sin embargo, como el sistema *abyad* (mediante el cual las letras árabes se utilizaron para numerar las aleyas) se ha considerado, en este caso, como «oriental» es posible que el manuscrito fuera realizado en las regiones orientales del mundo islámico, quizás en la región irania. Como en las piezas 1 y 2 no se ahorraron gastos en la ejecución de este Corán, que fue caligrafiado en oro, con la técnica de la «crisografía». Con sólo cinco líneas de elegante escritura cúfica por página, el coste de producción debió ser muy alto y, para completarlo, hubieron

de necesitarse cantidades proporcionalmente elevadas de pergamino, tinta, pigmentos y oro. Como en la hoja del núm. cat. 1, la vocalización aparece en forma de trazos rojos, azules y verdes. Cada versículo está separado por rosetas doradas y cada grupo de diez aleyas por una letra *abyad*, situada en el margen, dentro de un gran medallón dorado que contiene el orden del versículo (en este caso *talatun*, por ser el tercero). Otras hojas y partes de este Corán se guardan en otras colecciones: en la Biblioteca Nacional y el Instituto Nacional de Arqueología, de Túnez; en la Bait al-Qur'an, de Bahrein, y en la colección Nasser D. Khalili, de Londres. | L. A.



Página del Corán en escritura cúfica

Norte de África u Oriente Medio, siglo x
Tinta, acuarela opaca y oro, sobre pergamino
Texto: azora *al-Raḥmān* (El Clemente),
55: 62-65
Núm. inv. AKM 00483
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 37 (núm. 4,
reverso); AKTC 2007b, p. 33 (núm. 4, reverso)

Con sólo tres líneas de elegante y cuidadosa escritura por página, el Corán al que perteneció la hoja hubo de ser sin duda un costosísimo encargo. Esta hoja se relaciona con otros dos manuscritos conocidos, repartidos por colecciones públicas y privadas, como la Biblioteca Nacional de Túnez, el Museo de las Artes Islámicas de Cairuán, la Biblioteca Nacional de París, la colección al-Sabah de Kuwait y la colección de Nasser D. Khalili de Londres. El texto se escribió sobre un soporte de pergamino con tinta de color siena, rojo para las vocales, dorado para los medallones y para marcar el final de las aleyas. Todas las hojas del código tienen como característica

común el uso de un tipo de escritura notable por el dominio de las letras verticales, como en el nexa *lām-alif*, equilibrado con el exagerado desarrollo que alcanzan los ápices de algunas letras. Cuando la letra *nūn* (n) aparece en posición terminal, el calígrafo cambió el ángulo de su ápice y la colocación del punto que había de ir en el centro de la letra, creando así un efecto estético que aumenta la anchura del trazo.

Resulta difícil fechar este Corán e identificar su origen geográfico. Otro muy parecido se ha datado en la primera mitad del siglo x, en algún lugar entre Cairuán y Damasco. | A. F., L. A.



Página del «Corán cármata»

Irán, mediados del siglo XII

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Página: 31 × 20,8 cm; texto: 21,4 × 14,2 cm

Texto: *azora al-Má'idá* (La mesa), 5: 44-45

Núm. inv. AKM 00256

Bibliografía: Welch y Welch 1982, p. 46-48

(núm. 11); AKTC 2007a, p. 38-39 (núm. 5);

AKTC 2007b, p. 34-35 (núm. 5)

Esta hoja pertenece a una copia dispersa del llamado «Corán cármata», uno de los más elaborados manuscritos del Corán, de gran formato, realizados entre los siglos XI y XIII. Cada página lleva cuatro líneas de una letra cursiva angulosa, caracterizada por el uso de unos ápices verticales, que destacan sobre un reglón completamente horizontal con dramáticas modulaciones. La decoración de cada folio es extravagante. La escritura se complementa con un fondo muy detallista de roleos y palmetas muy estilizados, en reserva blanca sobre un fondo de bucles azules. Este motivo evoca los trabajos coetáneos sobre cerámica y metal.

Una rica cenefa dorada adorna los límites del texto y en el margen derecho destacan dos medallones también dorados, al igual que el panel que aparece entre ellos –hoy muy desvaído–, que parece haber señalado el número de cada aleya de la azora o, según la opinión de Sheila Blair, el lugar donde fue revelada, lo que también permite suponer que tal decoración, ejecutada sobre un número estimado de 4.500 páginas hubo de suponer una empresa con un dilatadísimo periodo de ejecución. | A. F.



Hoja de Corán

Asia Central, siglo xiv

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

24,7 × 19,9 cm

Texto: azora *al-Rûm* (Los bizantinos), 30: 33-34

Núm. inv. AKM 00310

Inédita

La ejecución de coranes sufrió en torno al siglo xi un cambio en cuanto a la selección de los estilos de escritura. Uno de los tipos de escritura que reemplazó gradualmente al cúfico predominante en los nuevos coranes fue el *muhaqqaq*, también rectilíneo, pero más monumental. Es el que se usa en esta página. El más antiguo Corán realizado con este tipo de escritura se fecha en 1160 y se guarda en la Biblioteca Nacional de El Cairo (MS. 144; véase Lings y Sfadi 1976, núm. cat. 60). Esta página está cubierta

por tres líneas de texto. Aparecen encerradas en un marco rojo, que se prolonga en un florón central completo y dos medios florones, dibujados en oro, verde claro y negro, y rellenos, a su vez, con una serie de palmetas y medias palmetas estilizadas. Un florón dorado señala también la división entre las aleyas trigesimotercera y trigesimocuarta de la azora *al-Rûm*, la trigésima del Corán. Esta página formó parte de la colección de Krikor y Adrienne Minasian, de Nueva York. | L. A.



Página de un Corán andalusí

Probablemente al-Andalus, comienzos del siglo XIII

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

32,6 × 25,6 cm

Texto: azora *Yunūs* (Jonás), 10: 27-28

Núm. inv. AKM 00258

Bibliografía: Falk 1985, p. 39 (núm. 7);

AKTC 2007a, p. 40 (núm. 7); AKTC 2007b, p. 36 (núm. 7)

En la parte occidental del mundo islámico se desarrolló, hacia mediados del siglo X, un estilo de escritura caracterizado por su redondez y por las amplias curvas descritas por los ápices de las letras descendentes. Conocida como magrebí, este tipo de escritura se usó en al-Andalus y el Magreb, término que incluye a los actuales Marruecos, Argelia y Túnez. Los coranes magrebíes se escribían, por lo general, en tinta sepia o negra con elaborados adornos dorados. En alguno de estos ejemplares, como

es este caso, se utilizó papel teñido en un tono melocotón rosado cuyo origen parece haber sido Játiva, donde se encontraba la más antigua fábrica de papel de al-Andalus. El sistema usado para la vocalización, los puntos diacríticos y la ortografía es también característico de la escritura magrebí. Esta hoja de Corán es un elegante ejemplo de cómo había evolucionado la escritura a principios del siglo XIII. | A. F.



Página de un Corán mameluco

Egipto, mameluco, c. 1450

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
41,3 × 32,1 cm

Texto: azora *al-Naml* (Las hormigas),
27: 88-93 y azora *al-Qasas* (El relato), 28: 1-3
Núm. inv. AKM 00243

Bibliografía: AKTC 2008a, p. 52-53 (núm. 6)

Coranes decorados y dorados son conocidos desde al menos el siglo x. Su ornamentación se limitaba a marcar la *sura*, el capítulo, y el comienzo o el fin de las *ayas*, los versículos. En esta hoja, la azora *al-Naml* aparece introducida por una elegante escritura en blanco, contorneada en negro y colocada en una banda rectangular, dorada. Esta banda lleva un fondo dorado y una serie de cartelas lobuladas, pintadas en rojo y azul y decoradas con pámpanos de vid y rosetas. El final de cada versículo viene señalado por rosetas de doce pétalos contorneadas en negro y rellenas con pétalos dorados y manchas rojas. La producción de semejantes manuscritos requería un equipo de calígrafos, artistas, ilustradores y dora-

dores que trabajase coordinadamente para concluir un producto que, con frecuencia, era la manifestación de la generosidad y de la riqueza del patrón que lo había encargado. A pesar de que desconocemos el nombre de quien lo patrocinó, el manuscrito se puede suponer realizado en Egipto, basándonos en el estilo del fondo. La monumental escritura *muhaqqaq* es característica de los coranes realizados durante el período mameluco (1250-1517), en la segunda mitad del siglo xv. Los más antiguos ejemplares parecen haber copiado esa escritura de los coranes iljaníes (1256-1353), los antiguos enemigos iraníes de los mamelucos. | L. A.



شَيْئًا قَلِيلًا ۝ اِذَا الْاِلَاقُ قَامَ ۝
 ضَعُفَ الْحَيَوةُ وَضَعُفَ الْمَمَاتِ ۝
 ثُمَّ لَا تَجِدُكَ عَلَيْنَا نَصِيرًا ۝
 كَاذِبًا ۝ وَالْيَسْتَفْرِغُ مِنْكَ ۝
 لِيُخْرِجَكَ مِنْهَا ۝ اِذَا الْاِلَاقُ قَامَ ۝
 خَلَا فِكَ الْاَقْلِيلًا ۝ سَنَةِ ۝
 مَرَقًا ۝ اَنْسَلْنَا قُلُوبًا ۝ سَلَامًا ۝
 وَلَا تَجِدُ لَنَا حَوْلًا ۝ اَقِمِ الصَّلَاةَ ۝
 لِدُلُوكِ الشَّمْسِ ۝ اِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ ۝
 وَقَرَأْتَ الْفَخْرَ ۝ قَرَأْتَ الْفَخْرَ ۝
 كَانَتْ مَشْهُودًا ۝ وَمِنَ اللَّيْلِ ۝
 فَتَعْلَمُ بِهِ نَافِلَةً ۝ لَكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ ۝
 وَفَاخَرْنَا ۝ وَفَاخَرْنَا ۝

[illegible]

بگو که ای پروردگار من

سندھ

بروزگارانه در مقام

Página de Corán en escritura *bihārī*

India, siglo xv

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
36,8 × 27,8 cm

Texto: *azora al-Isrā'* (El viaje nocturno),
17: 74-80

Núm. inv. AKM 00252

Bibliografía: Falk 1985, p. 142 (núm.
115); AKTC 2007a, p. 41 (núm. 9); AKTC
2007b, p. 37 (núm. 9)

Esta página formaba parte de uno de los raros manuscritos del Corán pertenecientes al período comprendido entre la invasión del norte de la India por Timūr, en 1398-1399, y la fundación de la dinastía mogul, en 1526. La comprensión del desarrollo general de las artes del libro en esa región durante el siglo xv ha supuesto un desafío, debido a la diversidad estilística entre los centros de cada uno de los sultanatos musulmanes independientes. La edición de manuscritos aparenta continuar la tradición timurí de Irán y Asia Central, con una característica propia: el uso de la escritura *bihārī*, una extraña mutación del *nasjī*, de oscuros orígenes, que aparece sólo en los manuscritos anteriores a los mogules (James 1992b, p. 102). Se caracteriza por una exageración de los extremos infraleiales de las letras y por un engrosamiento de las curvas, cuyos extremos se afilan.

En esta página, las trece líneas aparecen escritas en color dorado, rojo y negro, con puntos diacríticos en

negro y traducción al persa, interlineada, en escritura *nasta'liq*. El primero de cada tres renglones se escribe con tinta dorada o roja, perfilada en negro, seguido por dos líneas de escritura negra. Los renglones dorados y coloreados no incluyen variaciones significativas del texto respecto de los siguientes, en negro, pero la fórmula empleada crea un ritmo visual que se transmite a todas las demás páginas del texto. Medallones dorados, circulares, sirven de separación a las aleyas y la letra *'ayn*, colocada en lugar de *'asārā* (diez), que señala cada grupo de diez versos, aparece en el margen izquierdo, encajada, en sentido vertical, entre glosas en persa, escritas en negro y letra *nasta'liq*. Se aprecia claramente una falta en las líneas sexta y séptima –palabras que no aparecen en el texto coránico y fueron rodeadas por un círculo y tachadas después, cuando ya era tarde–. Eso hace sospechar que este Corán no fue realizado por un escribano de alto nivel. | L. A.

41

Corán mauritano

Noroeste de África, Mauritania, siglo xviii

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel.
Encuadernación de cuero

Páginas: 27,5 × 21 cm

Encuadernación: 29 × 21,7 × 3,4 cm

Sin inventariar

Bibliografía: AKTC 2008b, núm. cat. 4

En una de las páginas que aparecen al final de este manuscrito del Corán aparece el nombre de un copista, Muḥammad ben Mūsā al-Yūsufī, y la fecha de su conclusión (1036 H. / 1626 d. C.). La iluminación sugiere una atribución mauritana, en el siglo xviii. Otros detalles, como el característico estilo de escritura sahariano-magrebí o sudanesa, y el cuadrado, que recuerda los motivos, renacidos, de los manuscritos magrebíes del siglo xii (Bayani, Contadini y Stanley 1999, p. 43), parecen apoyar una procedencia norteafricana. | L. A.



Corán otomano

Imperio otomano, c. 1500
Copiado por Šaij Hamdallāh ibn Mustafa
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
39,2 × 26,5 cm
Texto: azora *al-Fātiha* (La apertura), 1: 1-7
Núm. inv. AKM 00262
Bibliografía: Welch 1979, p. 92-93 (núm. 29);
Welch y Welch 1982, p. 27-29 (núm. 4); Falk
1985, p. 133 (núm. 105); AKTC 2007a, p. 45
(núm. 15); AKTC 2007b, p. 42 (núm. 15)

Este manuscrito es uno de los más grandes coranes del primer período otomano. El colofón, en turco otomano, identifica en el folio 278r al escriba Šaij Hamdallāh ibn Mustafa. Sin embargo no se menciona al personaje que encargó el manuscrito, pudo haber sido el *sultān* Bayezid II (r. 148-1512). Šaij Hamdallāh (m. 1520) fue uno de los más famosos calígrafos otomanos. Revisó los seis escritos canónicos de Yaqut e influyó en generaciones de calígrafos otomanos. Se atribuyen a su mano cerca de cincuenta coranes y numerosos libros de plegarias y hojas sueltas con textos religiosos. Šaij Hamdallāh era natural de Amasya y allí conoció al futuro sultán

otomano Bayezid II, cuando éste era gobernador de esa ciudad, comenzando una larga relación que se mantuvo durante todo el reinado del sultán.

En este elaborado doble frontispicio aparece toda la azora del Corán en escritura nasj, una especialidad de Šaij Hamdallāh, convertida en la escritura habitual de los coranes otomanos. La desarrollada letra *sin* (s) en *bismillāh* y la prolongación de la *nūn* (n), que envuelve los marcadores de aleyas redondeados y dorados, añaden ritmo a la caligrafía y son los rasgos característicos del estilo de Šaij Hamdallāh. | A. F.

Corán safaví

Copiado por 'Abdallāh Shirazi
Irán, Qazvin o Mashhad, período safaví,
c. 1550-1565
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
Encuadernado
Encuadernación 38 × 25 × 6,5 cm
Página 374 × 24,4 cm
Texto: azora *al-Baqara* (La vaca), 2: 1-17
Núm. inv. AKM 00485
Bibliografía: Makariou 2007, p. 124-125
(núm. 42)

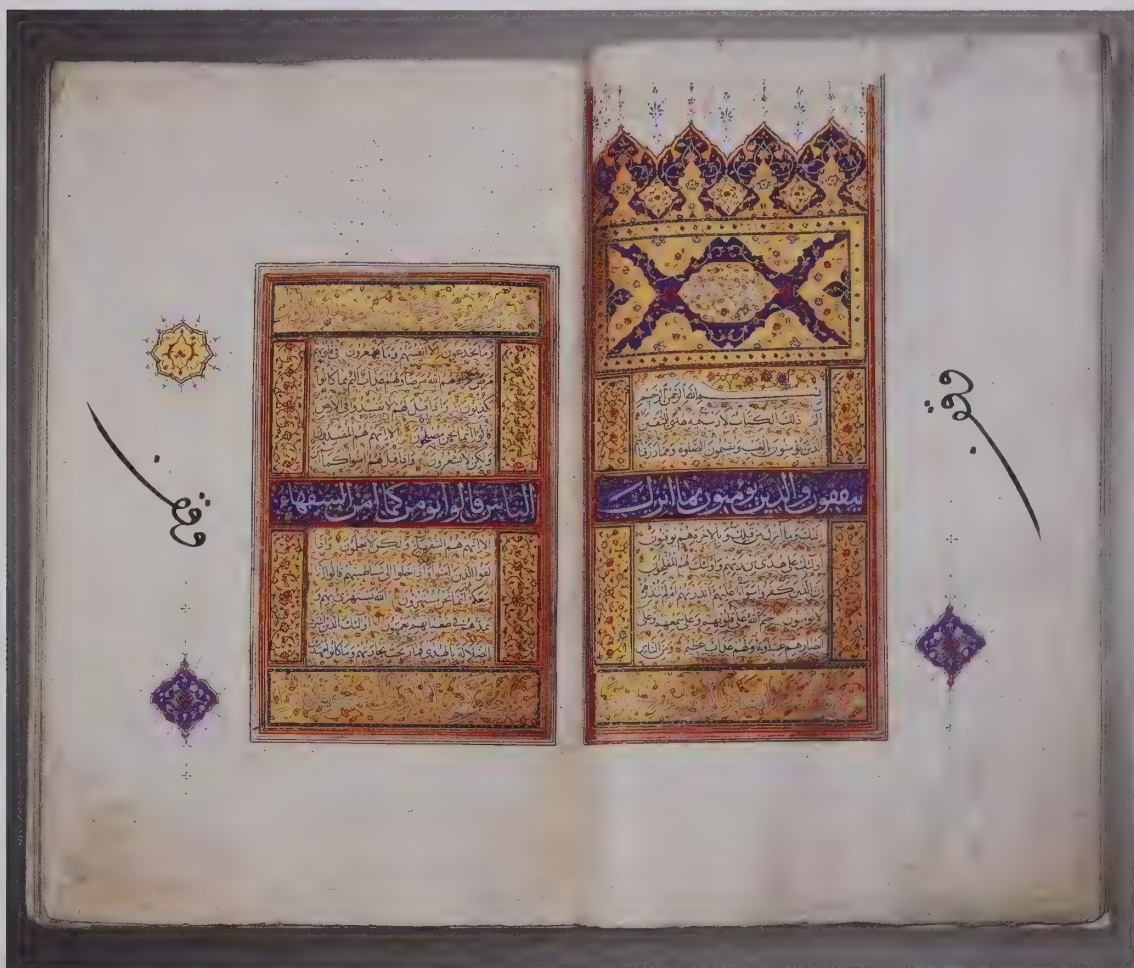
Este manuscrito se parece a los coranes producidos por los talleres de Shiraz durante el siglo xvi, aunque no se realizase en esta ciudad. Estos ejemplares se distinguen por la riqueza de sus ilustraciones, cuyas mejores piezas se reservaban a las primeras y últimas páginas de cada volumen. Por este motivo, el manuscrito del AKM no se abre directamente por el texto coránico, sino que éste aparece precedido por dos páginas, adornadas cada una por un rosetón. La doble página siguiente continúa con la primera azora, *al-Fātiha*, que se lee sobre dos mandorlas polilobuladas, en el centro de dos «páginas tapiz» ilustradas en su totalidad. Las últimas páginas del volumen recibieron también un tratamiento especial. Se trata, en este caso, de dos textos adicionales, una oración final (*du'ā' jātm*), que conviene recitar al final de la lectura del libro santo, y un *fālnāma*, manual abreviado de bibliomancia, que enseña los valores adivinatorios de las letras del alfabeto árabe. De modo más modesto, un frontispicio corona las primeras aleyas de la segunda azora (*al-Baqara*), de la última (*al-Nās*), y de la azora XVIII (*al-Kahf*), a la que se hace destacar porque marca el comienzo de la segunda mitad del texto coránico.

Esta doble página corresponde al comienzo de la azora *al-Baqara*, la segunda y más larga del Corán. El frontispicio (*sarlaw*) lo compone una cartela rectangular, culminada por cuatro florones, en la que alternan fondos de color azul oscuro y dorado, sembrados de finos roleos floridos. En el centro, un medallón lobulado encierra el nombre de la azora, que se desarrolla en una discontinuidad visual: compartimentación del texto en registros de desigual anchura, alternancia de dos módulos de escritura, varias tintas, fondos coloreados. Primero tres y, después, cinco líneas de nasj destacan sobre un campo blanco, rebordeado, que limita un fondo dorado, decorado con finos tallos floridos. Alternan con una larga línea en *muḥaqqaq* copiada, en tinta blanca sobre fondo azul rodeado de rojo o sobre un fondo dorado, bordeado de un trazo azul. Varias cartelas rectangulares con tallos floridos ocupan los espacios laterales, a ambos lados de la línea de nasj. Esta discontinuidad visual es puramente estética y no indica, por ejemplo, el paso de una aleya a la otra. El final de un versículo, si lo hace a media línea,

no aparece indicado más que por un ligero espacio entre dos palabras (por ejemplo, entre el octavo y el noveno renglón). Fuera de la superficie escrita, una serie de medallones salpican los márgenes cada cinco aleyas (rombos azules) o cada diez (rombos dorados).

También en los márgenes pueden apreciarse anotaciones realizadas en tinta negra. Se trata de la expresión árabe *waqafa*, que recuerda la transformación de este manuscrito en bien inalienable (*waqf*). Esta marca encuentra su explicación en el texto de dedicación que sigue al *Fālnāma* y que manifiesta cómo el manuscrito fue donado por el sultán otomano Selim II (r. 1566-1574) a la mezquita que fundó en Edirne, la Selimiye. Es posible que este ejemplar formase parte de un grupo de regalos diplomáticos ofrecido, en 1568, por el soberano safaví Shah Ṭahmāsp a Selim II en signo de ratificación del tratado de paz de Amasya, firmado en 1555 con el padre de Selim II, Solimán el Magnífico.

Como la mayor parte de los coranes realizados en el siglo xvi, no conocemos la fecha en que este manuscrito fue copiado, pero el calígrafo o, con más certeza, el miniaturista, 'Abdallāh Shirazi, dejó su nombre escrito después de la última azora. Podemos identificar a dos miniaturistas que llevaban ese nombre: el primero trabajó en el escritorio de šah Ṭahmāsp en Qazvin hacia 1550-1560 y falleció en esta ciudad en 1574; el segundo, mejor conocido, trabajó en el escritorio del príncipe safaví y gobernador de Mashhad, el *sultān* Ibrahim Mirza (1540-1587), en Qazvin. Murió en Mashhad en fecha desconocida, estando afecto al servicio del mausoleo del imán Riza y de la tumba de su difunto protector. Contribuyó de modo destacado a la realización del famoso *Haft Awrang*, ideado por Ibrahim Mirza, y de un diván, de este mismo príncipe, conservado en el AKM. Sólo un análisis atento y minucioso de las ilustraciones de este manuscrito y de sus rasgos respectivos podría confirmar que la ornamentación del Corán y de esos manuscritos fueron obra de una misma mano. Tanto si acaba por atribuirse al primer 'Abdallāh Shirazi como al segundo, este lujoso Corán pudo ser copiado e iluminado en los talleres reales y principescos de Qazvin o de Mashhad. | C. M.



Corán mogul

India, período mogul, fechado en 1093 H / mayo-junio de 1682 d. C.

Escriba: Muhammad Fāzil

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Encuadernación de cuero repujado

Núm. inv. AKM 00319

Texto: azora *al-Kahf* (La caverna), 18 75-80

A despecho de las actitudes tolerantes de sus predecesores con las diversas religiones que se practicaban en el subcontinente indio, el emperador mogul Awrangzeb (1658-1707) se caracterizó por seguir una estricta y severa política, sumada a una escasa tolerancia hacia las demás creencias. No puede resultar, por lo tanto, sorprendente que el apogeo de que gozó la producción de manuscritos y de álbumes iluminados bajo los emperadores Akbar (r. 1556-1605), Yāhangir (r. 1605-1627) y Shah Yahan (r. 1628-1658) finalizase durante su reinado y, especialmente, cuando abrazó la ortodoxia islámica, ejerció una actitud todavía más estricta hacia las representaciones figuradas. Pero, por otra parte, Awrangzeb se mostró muy interesado por la producción de coranes antes de su subida al trono, especialmente por los realizados en escritura nasjī (Bayani, Contadini y Stanley 1999, p. 172).

Este manuscrito constaba de 460 páginas, aproximadamente, y contiene trece líneas por cada una, con la mayor parte del texto copiado en nasjī, con los renglones iniciales, mediales y finales en el más monumental *muḥaqqaq*. Los márgenes están rellenos con tinta negra y oro y el comienzo de cada capítulo en escritura *muḥaqqaq*, iluminada en oro, con rosetas doradas de muchos pétalos que señalan la división entre las aleyas. Las dos páginas visibles constituyen la mitad de los tres grupos de dobles páginas iluminadas contenidas en el ejemplar. A semejanza de otros coranes realizados durante el

período mogul, el texto aparece dividido en franjas de anchura variable, incluidos frisos con cartelas doradas, perfiladas en rojo, sobre un fondo relleno de pequeñas flores de color rojo y blanco. Las franjas de texto aparecen encuadradas por una serie de cenefas con flores de loto entre florecillas rojas y blancas. Este tipo de representación, junto a los «cierres» en verde y dorado, que se desarrollan desde la cenefa de cada lado de la página y rodean todo el campo decorado, es otro de los rasgos característicos de los manuscritos hindúes de los siglos XVI y XVII. Aparece repetida en las bandas que flanquean cada uno de los pequeños recuadros de texto con escritura nasjī negra. Una serie de elementos florales rellena los márgenes que rodean el conjunto de la composición ornamentada, cuyo ritmo lo rompe un saliente en punta, que aparece en el margen derecho de la página.

Los manuscritos persas de los siglos XV y XVI parecen haber sido una importante fuente de inspiración para los coranes hindúes del siglo XVII, pero este manuscrito constituye una excepción. También la combinación de escritura de diferentes tamaños en una misma página es una perduración de los coranes realizados en Shiraz, Irán, durante el siglo XVI.

El colofón proporciona información acerca del escriba, un tal Muḥammad Fāzil, quien se describe a sí mismo como *šāgird* o pupilo de Mulla al-Yās y da la fecha de conclusión del manuscrito: *jumadā al-awla* 1093 H. / mayo-junio de 1682 d. C. | L. A.



Corán qayarí

Escriba: 'Abd Allāh al-Mudnab al-Jatī 'Abdallāh
Irán, Teherán, período qayarí, fechado en
1233 H./1817-1818 d.C.

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel.

Encuadernación de cuero, posterior

Manuscrito encuadernado:

22,6 × 16,9 × 4,1 cm

Folios: 19,8 × 12,6 cm

Texto: Azora *al-Fātiha* (La apertura), 1: 1-7;

azora *al-Baqara* (La vaca), 2: 1-4

Núm. inv. AKM 00287, fol. 1v-2r

Inédito

Gracias a la estabilidad política conseguida por el primer monarca qayarí, Muḥammad Jan, en 1785, el primer período de esa dinastía fue testigo de un renacimiento de alrededor de un siglo, atestiguado en particular por un mecenazgo arquitectónico y artístico a amplia escala desde los reinados de Fath 'Alí Shah (r. 1798-1834) hasta el de su nieto Nāṣir al-Din Shah (r. 1848-1896) (Diba 1998, p. 169). La producción de manuscritos miniados disminuyó, al mismo tiempo que aumentaba rápidamente el gusto por las pinturas a tamaño natural. Nunca volvió a recuperarse de este declive (Diba 1998, p. 169-170). Pero, según demuestra este Corán, la producción de manuscritos ilustrados e iluminados no se extinguió por completo. El manuscrito incluye todo el texto del Corán, copiado en árabe con una combinación

de escritura nasjí y *tulúṭ*. En la doble página del frontispicio que se muestra aquí, algunos versos del primer capítulo y parte del segundo fueron destacados por orlas formadas a base de preciosas formas doradas, mientras que la traducción al persa figura en cenefas situadas más abajo, escritas en *nasta'liq* de color rosa oscuro. Cartelas situadas en la parte central, sobre el texto de cada página, contienen el nombre y el número de versos de cada capítulo, en escritura nasjí roja (siete de la azora *al-Fātiha* y 286 de la azora *al-Baqara*). Todo el texto aparece rodeado por una cenefa de color rosa con un motivo de rombos, circunscrito por una rica ornamentación polícroma formada por medios medallones rellenos con nudos acorazonados y flores de color naranja, rosa y azul, sobre un fondo también azul. | L. A.



Corán indonesio

Escriba: Isma'îl ben 'Abd Allâh al-Yawî de Makassar

Indonesia, isla de Sulawesi, Laiyaka (seguramente Laikang) fechado el 25 de ramadân 219 H./28 de diciembre de 1804 d. C.

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel europeo. Encuadernación en cuero

Folio. 35,5 × 20 cm

Ejemplar encuadernado

Texto: azora *al-Kahf* (La caverna)

Núm. inv. AKM 00488

Bibliografía: AKTC 2008b, num. 28

(ilustraciones de varias páginas)

A pesar de que la expansión del islam alcanzó el océano Índico y el sudeste asiático ya en el siglo XIII, los manuscritos del Corán más antiguos que se han conservado datan sólo del siglo XVII y del XVIII. El presente ejemplo se ha identificado como uno de los tres principales, de un grupo de dieciocho coranes ilustrados, realizados en «estilo geométrico de Sulawesi»; los otros quince sólo representan variaciones locales. Se caracterizan por una ejecución ligeramente distinta, con cenefas dobles a base de motivos geométricos, representados en el inicio del manuscrito y en las dobles páginas finales, así como por el uso de una paleta densa y oscura.

El Corán del Museo Aga Khan es uno de los más relevantes de este grupo, por su tamaño, calidad y estado de conservación. Nos ha llegado completo y lleva un colofón en el que se menciona a su escriba y atestigua la existencia de una producción en el sur

de Sulawesi. Está escrito en escritura *tulut*, con glosas en nasjî. El comienzo de la azora aparece arriba, en la página de la derecha, dentro de una cartela oval pintada en negro, aunque el número de aleyas del capítulo (110) aparece, dentro de otra semejante, en la portada inferior de la misma página. La cartela de la página opuesta indica el número de aleyas (110), de palabras (1.877) y de letras (6.370) que contiene la azora y su orden de revelación al Profeta (67°), respectivamente. Algunos de los comentaristas que añadieron alguna glosa aparecen identificados en el margen de la página izquierda.

La extraordinaria cantidad de variaciones artísticas que presentan estos manuscritos y el hecho de que reflejen procedencias y localizaciones tan diversas han llevado a algunos investigadores a apuntar la existencia de un lenguaje artístico «disperso», más que limitado al sur de Sulawesi. | L. A.



Concha con versículos del Corán

India, Irán o Turquía, siglo XVIII

Madreperla

Diám. máximo: 14,5 cm

Núm. inv. AKIM 00665

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 47 (núm. 17);

AKTC 2007b, p. 43 (núm. 17); Makariou 2007,

p. 132-133 (núm. 46); AKTC 2008, p. 20 y

64-65 (núm. 12)

Usando la forma original y el brillo nacarado de esta concha, el artista creó un bello programa decorativo de ocho círculos concéntricos, con versículos grabados del Corán. Los delicados roleos del círculo externo recuerdan las pinturas del Decán y las espirales del fondo las *tughras* (*tuğra*, en turco moderno 'firma') de los sultanes otomanos y las decoraciones azul cobalto, de época también otomana, de las cerámicas de comienzos del siglo XVI. Sin embargo, el estilo *nasta'liq* parece indicar una manufactura india o irania. Guyarat fue el principal centro de manufacturas de nácar y, quizás, este objeto fuese realizado para exportar a Turquía. En cualquier caso, prescindiendo de su lugar de ejecución, la calidad de este objeto indica que fue fabricado para alguien de muy alto nivel.

Es difícil encontrar un objeto semejante, publicado o, al menos, citado. Una concha de 14,3 cm de diámetro, que lleva inscripciones coránicas y se clasifica como iraní, se ha vendido hace poco, pero parece más tardía (siglo XIX). La estructura interna de la decoración recuerda, sin embargo, a la de las copas mágico-terapéuticas: dobles círculos concéntricos, que delimitan las zonas epigrafiadas; «escritura mágica», grabada sobre las líneas del círculo central; motivo radial, que nace de la tercera banda circular, partiendo del fondo del objeto, y alcanza la séptima, en «sol», dibujando medallones en los que aparecen grabados textos y, por último, el número 8, que es aquí el de los círculos concéntricos y el de las líneas de «escritura mágica». Como la concha tiene en el fondo una cavidad, se puede verter un líquido, que estaría entonces en contacto con las inscripciones y con el resto de los elementos que aparecen allí. Según las diferentes formas de actuación conocidas, el paciente puede beber este líquido, derramarlo sobre su cabeza, aspergerlo o servirse de él para masajear partes de su cuerpo.

Además de las «escrituras mágicas», que ocupan el círculo central, se aprecia la presencia de una súplica *šī'i*, que comienza por *qul* ('di'), seguida de *yā' 'Alī*, repetida tres veces en la segunda banda circular. Escritos en los medallones de la banda circular siguiente, la tercera, se ven una serie de fragmentos del Corán, introducidos siempre por la fórmula *bismillāh*, que marca el cambio de azora. Se reconocen así –si partimos del medallón designado como 1, porque es el único que lleva dicha fórmula al comienzo de la línea, hasta el medallón 11, en el sentido de las agujas del reloj– las azoras *al-Kāfirūn* (Los incrédulos), 109: 1-6; *al-Tawhīd* (El culto), 112: 1-4; *al-Falaq* (El alba), 113: 1-5; *al-Nās* (Los hombres), 114: 1-6; *al-Qalam* (El cálamo), 68: 51-52, las dos últimas aleyas de esta azora y, por último, *al-Isrā'* (El viaje nocturno), 17: 81. Las azoras 109, 112, 113 y 114 poseen la particularidad de comenzar todas por *qul* y de aparecer completas sobre el objeto. En las bandas circulares cuarta, sexta y octava las inscripciones aparecen grabadas en líneas radiales a partir del centro. Mientras que, por un lado, la inscripción en *nasta'liq* de la quinta banda circular –la aleya 31 de la azora *al-Imrān* (La familia de 'Imrān), 3–, comienza también por *qul* y es circular, por otra, los textos de la séptima banda circular aparecen escritos en medallones. Sobre estos últimos se lee el comienzo de la azora *al-Fatḥ* (La victoria), 48.

Las azoras 109, 112, 113 y 114, así como la 17: 81, el comienzo de la 48 y la 48: 51-52 aparecen en las copas mágico-terapéuticas y, con más frecuencia, las cuatro primeras. En la concha salida a la venta recientemente, ya mencionada, también aparecen las aleyas 48, 58 y 112. | A. R., A. F.



Talismán

Irán, siglo XIX

Agata y rubíes sobre montura de plata

Anch. 12,1 cm

Texto: azora *Yā Sīn* (las letras *yā* y *sīn* significan '¡Oh, hombre!', 36: 1-83. Dos versos de poesía árabe: «Invoca a 'Alí, signo de los milagros, encontrarás socorro en él en tiempos de turbación / Todas las angustias y desdichas desaparecerán, por tu profecía, ¡Oh, Muhammad, por tu providencia! / ¡Oh, 'Alí, oh, 'Alí, oh, 'Alí!» (traducción de Abdullah Ghouchani).

Núm. inv. AKM 00668

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 48 (núm. 19); AKTC 200b, p. 44 (núm. 19)

Un bello hilo de rubíes rodea la circunferencia de este colgante oval, que fue pensado para poderse llevar colgado, como demuestran las tres presillas de su parte superior. Después de la invocación de la *ṣahāda* (No hay más dios que Dios y Muḥammad es su enviado), que aparece en el centro, se inscribió sobre su superficie la azora 36ª del Corán, recitada generalmente durante un momento de necesidad o una época de dificultad (hambre, adversidad, enfermedad o impedimento muy grave) se halla escrita sobre la superficie de forma muy apretada. El capítulo comienza en el límite exterior y continúa en los espacios pareados que enmarcan el rectángulo, continuando así hacia el centro del colgante. La elección

de la azora *Yā Sīn* sirve para subrayar la naturaleza talismánica del objeto, que debió usarse para proteger a su propietario de un daño. Las líneas finales del texto hacen suponer que fue usado, seguramente, por un musulmán *ṣūfí*. Incluye dos líneas de un conocido poema árabe que invoca la ayuda y protección del profeta Muḥammad y de su primo y yerno, 'Alí, seguido por los noventa y nueve nombres de Dios y finaliza con los de Muḥammad y 'Alí y los hijos de éste, Ḥasan y Ḥusayn. | L. A.



Composición caligráfica sobre una hoja de castaño

Turquía, período otomano, siglo XIX

Hoja de castaño

28 × 13,5 cm

Texto: *azora al-Isrā'* (El viaje nocturno), 17: 80

Núm. inv. AKM 00538

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 49 (núm. 20);

AKTC 2007b, p. 44 (núm. 20); Makariou 2077,

p. 134-135 (núm. 47); AKTC 2008a, p. 70

(núm. 15)

Las aleyas coránicas fueron escritas sobre multitud de objetos y con una sorprendente variedad de técnicas. Se trata de uno de los más bellos y raros ejemplos de «hoja dorada», técnica muy popular en la Turquía otomana del siglo XIX. Esta pieza luce una aleya de la *azora al-Isrā'* (La ascensión a los cielos): «Di: "¡Señor mío! ¡Hazme entrar como entra el justo y hazme salir como sale el justo! ¡Dame, procedente de Ti, un poder coadyuvante!"». El calígrafo hizo un uso magistral de la elegante escritura *tulut mu-raqqab* para crear una composición caligráfica que representa una galera, con su tripulación y sus largos remos hundiéndose en el agua, para cuya representación utiliza la nerviación de la hoja.

Aunque visualmente se asemeje al trabajo de recorte otomano, la técnica del dorado de hojas es muy diferente. La inscripción se escribe, se estorce o se imprime con una barrita de cera sobre ambas caras de la hoja. Se sumerge ésta, después, en una solución alcalina el tiempo necesario para que quede reducida a su esqueleto y a la inscripción. El virtuosismo del presente ejemplo destaca más aún al haber empleado una hoja de castaño dulce, o español (*Castanea sativa*), que es una especie mucho más frágil que las usadas habitualmente para este tipo de trabajos. | A. F.



Dos azulejos de loza dorada con inscripción

Irán, seguramente Kashán, comienzos del siglo xiv
Frita, pintura dorada, color pardo, azul y turquesa sobre
vidriado blanco opaco
17,5 x 38,1 cm; 18,6 x 43 cm
Núm. inv. AKM 00565

19

(Arriba) Azora *al-Rahmân* (El Clemente), 55: 14-19
(Centro) Azora *al-Yum'â* (El viernes), 62: 8
(Abajo) Azora *Sabâ* (Saba), 34: 2-3
Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan

20

(Arriba) Azora *al-Rahmân* (El Clemente), 55: 32-35
(Centro) Azora *al-Yum'â* (El viernes), 62: 8
(Abajo) Azora *Sabâ* (Saba), 34: 7-9

Bibliografía: Welch 1978b, p. 172-173; Falk 1985, p. 235
(num. 237); AKTC 2007a, p. 51 (num. 21); AKTC 2007b,
p. 45 (num. 21); Makanou 2007, p. 120-121 (num. 40)

Estos dos azulejos formaban parte del mismo friso. La principal inscripción es coránica y aparece en relieve, escrita con elegante letra *tulut*, decorada en azul cobalto sobre un campo de roleos de viña color turquesa, superpuesto a otro de pequeñas palmetas blancas, en relieve, sobre fondo dorado. Sendas inscripciones coránicas, realizadas en escritura nasjí, aparecen en las zonas alta y baja de la banda de decoración principal.

Kashán está considerada como el mayor centro de producción de azulejos y cerámicas, según la documentación escrita conservada, pero algunos de estos azulejos pudieron haber sido producidos también en otras partes de Irán. Estas dos piezas debieron formar parte de un friso que decoraba las paredes y las tumbas de un mausoleo *šī'ī*. Según Sheila Blair, fueron fabricados para decorar el cenotafio

del maestro sufí 'Abd al-Samad, en Natanz, Irán. Algunas piezas similares se conservan en colecciones públicas, otras han aparecido en el mercado en los últimos años.

Los azulejos de loza dorada también se utilizaron para decorar los *mihrâb*, como uno, constituido por tres piezas y firmado por el calígrafo 'Alí b. Muḥammad b. Fadallâh, fechado en *šawwâll* 730 H. / marzo de 1310 d. C. La firma de Ḥasan b. 'Alí b. Aḥmad Babawayh, quien perteneció a una de las grandes familias de alfareros de Kashán, aparece en uno de los ángulos. | A. F., M. B.



Plato tipo *swatow*

China, siglo XVII

Porcelana pintada en verde y negro sobre vidriado blanco opaco

Diám. 35,1 cm

Núm. inv. AKM 00591

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 46-47 (núm. 16);

AKTC 2007b, p. 42 (núm. 16); AKTC 2008a, p. 62-63 (núm. 11)

Toscamente cocido y cubierto por un espeso vidrio cuarteado, este plato forma parte de un característico grupo de porcelanas conocidas como *swatow wares*. *Swatow* es una defectuosa pronunciación de Shantou, el puerto desde el cual se supone que estas piezas eran exportadas, si bien este puerto no se utilizó antes de la dinastía Qing (1644-1912). Excavaciones arqueológicas recientes, realizadas por especialistas chinos, han demostrado que las cerámicas *swatow* fueron producidas en la prefectura de Zhazhou, entre mediados del siglo XVI y mediados del XVII, para su exportación a Europa, Japón y el sudeste asiático.

Platos semejantes a éste aparecieron en Indonesia, y es comúnmente aceptado que fueron encargados durante el siglo XVII por los poderosos sultanes *šī'ies* de Aceh, en el noroeste de Sumatra, incluido el *sultān* Iskander Muda (r. 1607-1636) (Canepa 2006, núm. 40).

Las inscripciones de este plato recogen invocaciones a Dios y versos del Corán, incluidas la *azora al-Baqara* (La vaca), la *azora Ijlas* (La pureza) y la *azora al-Nās* (Los hombres). Por todo el borde se repite la oración *Nad-i 'Alí* y la palabra «Dios». Las inscripciones invocan la protección del propietario. | A. F.



Viga labrada con inscripción coránica

¿Norte de África?, siglos x-xi

Madera

16,7 x 427 cm

Núm. inv. AKM 00628

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 52-53 (núm. 23)

Raro ejemplo, que quizás remonte su fecha al período fatimí (909-1171), esta larga viga tallada es una obra de austera belleza. Los motivos vegetales no parecen desarrollarse a partir de las letras, como es habitual en las obras fatimíes. Se manifiestan como un elemento decorativo independiente. Sin embargo, hay algunos puntos en los que la decoración de las letras resulta más exuberante. La palabra *Allāh* ('Dios') aparece tratada con un especial cuidado las tres veces que aparece en la inscripción. La viga pudo haber estado colocada en una mezquita y reproduce partes de la «Aleya de la Luz», del Corán (*Ayat al-Nūr*: 24, 35-36):

Dios es la luz de los cielos y de la tierra. Su luz es a semejanza de una hornacina en la que

hay una candileja, la candileja está en un recipiente de vidrio que parece un astro rutilante. Se enciende gracias a un árbol bendito, un olivo, ni oriental ni occidental, cuyo aceite casi reluce aunque no le toque el fuego. Luz sobre luz. Dios guía a quien quiere hacia su luz, y Dios moldea sus parábolas para los hombres. Dios es omnisciente de toda cosa.

Este conocido versículo del Corán aparece escrito con frecuencia sobre las lámparas de las mezquitas, a las que convierte en símbolos de la luz divina. Puede imaginarse la presencia de esta viga de madera, en una mezquita, iluminada por una lámpara, que cuelga cerca, y ambos objetos simbolizan la presencia de Dios. | A. F.



Friso de cerámica

Turquía, Iznik, época otomana, c. 1500

Frita, pintura policroma sobre cubierta

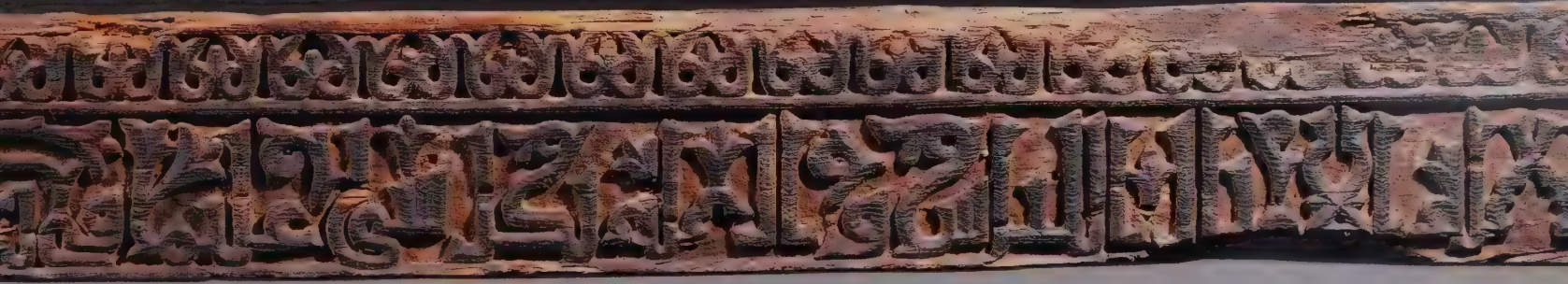
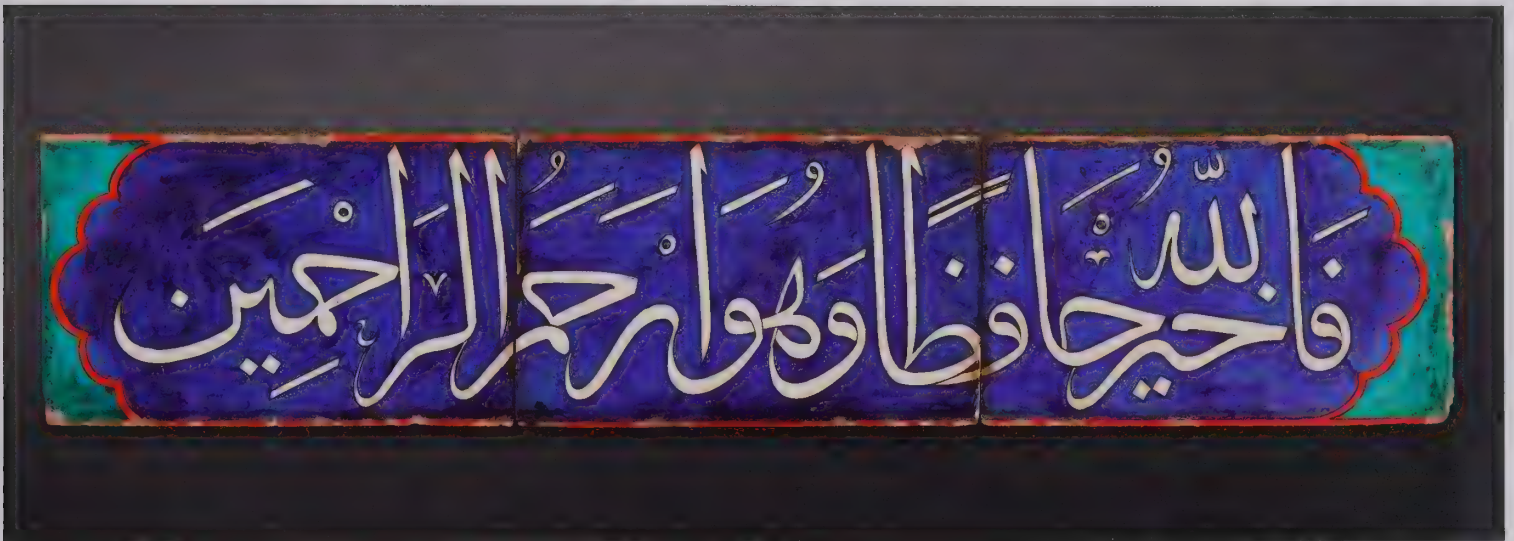
Texto: azora *al-Yūsuf* (José), 12: 64

Núm. inv. AKM 00698

Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan

Bibliografía: AKTC 2008a, p. 72 (núm. 16)

El desarrollo de la industria cerámica de Iznik tuvo un papel muy significativo en la fijación de una estética bien definida para la corte otomana y para la técnica alfarera (véase núm. cat. 99-103). Muchos de los azulejos producidos en Iznik fueron transportados a Estambul para decorar numerosos lugares y mezquitas con brillantes colores azul, blanco, turquesa, verde y un sorprendente rojo vivo. Este friso, compuesto por tres azulejos, pudo haber formado parte en su origen de la decoración de una mezquita. El texto de la inscripción, escrita en árabe con una graciosa escritura nasjí, forma parte de la duodécima azora del Corán, azora de José, 12, 64: «Dios es el mejor guardián. Él es el más misericordioso de los misericordiosos». | L. A.





Tejido con texto coránico

India mogul, fechado en 1130-1132 H. / 1718-1720
 Algodón, tinta sobre tejido teñido de verde
 111,8 × 241,4 cm
 Núm. inv. AKM 00487
 Bibliografía: AKTC 2007a, p. 187 (C);
 AKTC 2007b, p. 26-27 y 48 (C)

Este raro Corán representa la fusión del arte de Persia y de la India, tal como floreció en la India mogul durante el siglo XVIII. El texto del Corán aparece escrito en la diminuta escritura nasjí llamada *gubārī*; pequeños círculos rojos y negros indican el comienzo de cada verso. Además, las letras capitales están escritas en caracteres *tuluṭ* rojos y cinco carteles circulares llevan inscrita la *basmala* en negro y oro y aparecen adornados con policromía y dorado.

De acuerdo con el colofón, el escriba Munshi 'Abd Jani al-Qadāri comenzó este Corán el 3 de ramadān

de 1130 H. / 31 de julio de 1718, y lo acabó el 5 de ramadān de 1132 H. / 11 de julio de 1720. El reto que suponía escribir sobre un tejido teñido quizás explica el tiempo que llevó su realización. Este Corán fue un regalo para el gobernador de Allahabad, Amir 'Abdallāh. El emperador mogul Akbar convirtió, en 1583, a Allahabad en una de sus capitales, más por su importancia estratégica, en la confluencia de los ríos Ganges y Yamuna, que por su pasado imperial.
 | A. F.





Peregrinación y plegaria

SHEILA CANBY

57

LA PEREGRINACIÓN A LA MECA, el *hayy*, tiene un papel de gran importancia en el islam. Tiene lugar las dos semanas iniciales del primer mes del calendario musulmán, *du-l-hiyya*. En el momento actual, la peregrinación la organiza cuidadosamente el reino de Arabia Saudí, que establece cuotas de peregrinos según cada país de origen. Pero antes de nuestra época, era una actividad cara, difícil y requería mucho tiempo, especialmente para los musulmanes que se desplazaban desde los extremos del mundo islámico, al-Andalus y el Magreb, en el oeste, y Asia Central y la India, en el este. No era raro que los peregrinos realizasen el *hayy* a edad avanzada y que muchos no consiguieran sobrevivir, lo cual les aseguraba la ascensión al cielo.

Debido a los altibajos políticos del mundo islámico, los musulmanes no siempre tuvieron libertad de movimiento y necesitaron salvoconductos para asegurarse el acceso a La Meca. Muchos de estos visados los expedían algunos clérigos en el lugar de origen, pero otros, en forma de representaciones de la Ka'ba y de la mezquita mayor de La Meca, se producían en el Hiyaz, para certificar que los peregrinos habían completado el *hayy*. Este deseo de los peregrinos que volvían de La Meca por demostrar que habían cumplido con el precepto daría como resultado toda una serie de planos, dibujados y vendidos en los alrededores de La Meca, de la mezquita mayor y de los demás lugares que se habían visitado (núm. cat. 26), así como de azulejos otomanos donde también se representaba la Ka'ba y las estaciones del *hayy* (núm. cat. 21). En Egipto, los peregrinos pintan, hasta hoy mismo, escenas del *hayy* en el exterior de sus viviendas. Cuando los *sh'ies* realizan la peregrinación a La Meca viajan también a las ciudades donde se hallan los mausoleos de aquellos personajes que desempeñan un papel central en sus creencias. Por este motivo, grupos de *sh'ies* de todas las procedencias se dirigen a los mausoleos del imán 'Alí, en Nayaf, y del imán Husayn, en Kérbela, ambas en Iraq.

Como alternativa a La Meca, los emperadores safavíes promovieron en Irán la peregrinación a las tumbas de Fatimeh Masumeh, en Qum, y de Imam Riza, en Mashad, durante la última parte del siglo XVI y el XVII, cuando sus enemigos otomanos eran dueños de La Meca, de Medina y de Jerusalén, las tres ciudades santas del islam.

Además de los principales lugares sagrados de La Meca y de Medina y de los mausoleos de los imanes *sh'ies*, también se desarrollaron otros lugares santos en torno a las tumbas de los hijos y descendientes de aquéllos. Conocidos como *imamzadehs*, estos sitios se decoraron frecuentemente con ricas obras de azulejería. Algunos de ellos actuaron como satélites de los más grandes y, como ellos, se convirtieron en importantes centros locales de culto.

Cantimplora de peregrino

Gran Irán (Irak o Irán) o Siria, siglos VII-VIII

Cerámica, decoración a molde, cubierta verde de plomo

Alt. 19 cm

AKM 00540

Inédita

Si bien las formas de las cantimploras que portaban los peregrinos se remontan al Irán preislámico del segundo milenio antes de la era cristiana (Fehérvári 2000, p. 29), los frascos con vidriado aparecieron en un período preislámico más tardío, el de los partos (s. II a. C. - s. III d. C.) y los sasánidas (s. II - VII d. C. aprox.). En opinión de Oliver Watson, en las fases iniciales del período islámico surgieron tres tendencias bien definidas en el ámbito de la cerámica vidriada: la continuación de la producción de las cerámicas vidriadas preislámicas, la invención de nuevos tipos de cerámicas vidriadas y el uso de nuevos vidriados con piezas de alfarería en las que anteriormente no se aplicaban (Watson 2004, p. 161-162). Esta botella se engloba en la primera de esas categorías; la pieza presenta una forma oval, su superficie está decorada con motivos tallados e impresos y se ilustra la figura de un pájaro con una cola semejante a la de un pez. La existencia de una inscripción en alfabeto cúfico árabe, probablemente una bendición, permite diferenciar este frasco de otros modelos preislámicos; podemos encontrar también el mismo formato del contorno de la caligrafía en platos de cerámica antiguos de esta región (véase, por ejemplo, un plato de la David Collection de Copenhague publicado en Von Folsach 2001, p. 129 [núm. 99, núm. inv. 50/1999], así como otro ejemplar del British Museum de Londres, publicado en Pancaroğlu 2007, p. 29 [fig. 14, núm. inv. OA1963.4-24.1]). No obstante, la técnica ceramista y el motivo del pájaro preceden al período islámico. Las representaciones de pájaros de perfil se inspiran en prototipos sasánidas de diferentes piezas (Auld 2005, p. 5) (véase Harper 1978, p. 63-65 [núm. 19, 21, 26, 49 y 77]). La forma de esta cantimplora es una rareza entre la miríada de tipologías de frascos de los peregrinos islámicos; su equivalente más parecido es una vasija de un asa con un diseño de pájaros tallados en relieve, que forma parte de una colección privada de Japón. | L. A.

Plano del *Masjid al-Haram*

Probablemente Hiyaz (Arabia), siglo XVIII

Tinta, acuarela opaca y plata sobre papel

85 × 61,5 cm

Núm. inv. AKM 00529

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 62-63 (núm. 31); AKTC 2007b, p. 58-59 (núm. 31)

Es el plano de la gran mezquita de La Meca (*Masjid al-Haram*). Forma parte de la tradición literaria destinada a facilitar la peregrinación a La Meca (*hayy*) e incluía libros de oración, guías con descripciones esquemáticas y certificados de peregrinación. Los lugares más importantes aparecen escritos en árabe con escritura nasjí de color negro. Mapas parecidos parecen haber sido producidos para los peregrinos hindúes durante los siglos XVIII y XIX por dibujantes que trabajaban en el Hiyaz. | A. F.



Amuleto

Escrito sobre papel, estuche de cuero
Egipto, hacia el siglo xi
Papel 7,2 × 5,5 cm; estuche 2,7 × 1,3 cm
Núm. inv. AKM 00508
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 61; AKTC 2007b, p. 58 (núm. 30); Makariou 2007, p. 130-131 (núm. 45); AKTC 2008a, p. 86-87 (núm. 23)

Este amuleto/oración es un raro ejemplo de una primitiva técnica árabe de impresión conocida como *tarš*. El papel contiene dieciocho líneas de texto en caracteres cúficos y otras tantas en el reverso, que parece haber sido impreso por el anverso cuando el papel había estado ya plegado dentro del estuche. Es decir, un raro caso de conservación. El texto, que ha sido traducido por Abdullah Ghouchani, contiene fragmentos de diferentes azoras del Corán: *al-An'am* (6: Los rebaños), *al-Imrân* (3: La familia de 'Imrân), *al-Hijr* (15: El sendero pedregoso) y *al-Baqara* (2: La vaca). Del estilo de las letras cúficas de este ejemplar parece deducirse un origen fatimí no muy tar-

dío, porque este tipo de escritura no se empleó mucho en ningún manuscrito después de ese período.

La técnica de impresión probablemente se realizaba mediante placas de metal o matrices de madera. La historia de los antiguos amuletos está aún por escribir, lo que conocemos de ellos se basa en un corto número de piezas y en las fuentes escritas. Bulliet cita en su obra versos poéticos de los siglos x y xi cuyos autores se refieren a amuletos impresos con láminas de madera y láminas de plomo (Bulliet 1987). | L. A., A. F.



Manuscrito ilustrado del *Dalā'il al-Ġayrāt* (Las vías de la edificación) de al-Yazūlī (m. 869 H. / 1465 d. C.)

Turquía, Imperio otomano,
1207-1208 H. / 1793 d. C.
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
15,2 × 10,5 cm
Núm. inv. AKM 00382
Bibliografía: Welch 1978b, p. 137-143; AKTC 2007a, p. 53 (núm. 26); AKTC 2007b, p. 58 (núm. 26); AKTC 2008a, p. 82-83 (núm. 21, fig. 110b-111a)

La obra *Dalā'il al-Ġayrāt* de Muḥammad ibn Sulayman al-Yazūlī (m. 869 H. / 1465 d. C.), perteneciente a la tribu bereber de Yazula, en el sur de Marruecos, es un libro piadoso que reúne una serie de oraciones dirigidas al Profeta, una descripción de su sepulcro, sus nombres y sus epítetos, y otras cuestiones pías. Al-Yazūlī recopiló el material para su obra consultando los libros de la biblioteca de al-Qarawiyyīn, la célebre mezquita y universidad de Fez (*Fās*, en árabe), Marruecos. El *Dalā'il* se convirtió en el centro de una popular cofradía religiosa, los *Ashab al-Dalā'il*, cuya dedicación principal consistía en recitarlo, como acto de piedad. Este ejemplar es una copia otomana —principios del siglo xix— del texto de al-Yazūlī, que comienza con dos páginas ilustradas con representaciones de La Meca y de Medina. Las imágenes fueron realizadas en negro y rellenas en tonos rojos, azules, verdes,

blancos y dorados, con indicación de marcas y atributos para hacerlas claramente reconocibles. Medina aparece representada como un gran patio con el mimbar del Profeta y la Ka'ba, en La Meca, atrae la atención del espectador como el centro de cuatro mezquitas situadas en los cuatro puntos cardinales. Cubierta con una hopalanda de color negro y dorado con bordes florales, la Ka'ba aparece circundada por una banda circular roja y blanca que lleva a la parte baja de la representación, donde puede verse el mimbar del Profeta. Las múltiples perspectivas con que se representan ambas ilustraciones presentan una estilizada visión de cada ciudad en la que prima la información esencial sobre el realismo. Forma parte esta obra de una amplia serie de manuscritos geográficos, adornados con similares ilustraciones y ejecutados en el mundo otomano, que se remontan al siglo xvi. | L. A., A. F.

مَنَاجَاتُ
وَقَدْ وَفَّيْتُ هَمْسَ عَرْشِ عَلَاءِ يَارَسُولَ اللَّهِ
رَفَعَارُكَ ذِكْرًا مُنْهَادِرًا يَارَسُولَ اللَّهِ
مَخَافَ صَدْرِ يَا كَلِّ مَنَاسِيرِ الْهَيْدَرِ
صَاحِبِ شَرْخِ الْمَرَدِّ يَارَسُولَ اللَّهِ
وَجْهَكَ يَا كَلِّ الْمُنْشِئِ بَاشَنَّهُ كَرْدِ دِيدِ دَوَرِ
بِرِي مَهْرِ مِهْرِ رُفِيَا دَرِ يَارَسُولَ اللَّهِ



مَنَاجَاتُ
وَقَدْ وَفَّيْتُ هَمْسَ عَرْشِ عَلَاءِ يَارَسُولَ اللَّهِ
رَفَعَارُكَ ذِكْرًا مُنْهَادِرًا يَارَسُولَ اللَّهِ
مَخَافَ صَدْرِ يَا كَلِّ مَنَاسِيرِ الْهَيْدَرِ
صَاحِبِ شَرْخِ الْمَرَدِّ يَارَسُولَ اللَّهِ
وَجْهَكَ يَا كَلِّ الْمُنْشِئِ بَاشَنَّهُ كَرْدِ دِيدِ دَوَرِ
بِرِي مَهْرِ مِهْرِ رُفِيَا دَرِ يَارَسُولَ اللَّهِ
مَنَاجَاتُ
وَقَدْ وَفَّيْتُ هَمْسَ عَرْشِ عَلَاءِ يَارَسُولَ اللَّهِ
رَفَعَارُكَ ذِكْرًا مُنْهَادِرًا يَارَسُولَ اللَّهِ
مَخَافَ صَدْرِ يَا كَلِّ مَنَاسِيرِ الْهَيْدَرِ
صَاحِبِ شَرْخِ الْمَرَدِّ يَارَسُولَ اللَّهِ
وَجْهَكَ يَا كَلِّ الْمُنْشِئِ بَاشَنَّهُ كَرْدِ دِيدِ دَوَرِ
بِرِي مَهْرِ مِهْرِ رُفِيَا دَرِ يَارَسُولَ اللَّهِ

مَنَاجَاتُ

Chao Jin Tu Ji, de Ma Fuchu

China, 1861

Xilografía sobre papel de arroz

15 × 26,5 cm

Núm. inv. AKM 00681

Bibliografía: AKTC 2007b, p. 54-55 (núm. 29); AKTC 2008a, p. 84-85 (núm. 22); AKTC 2008b

Ma Fuchu (Ma Dexin, 1794-1863) está considerado como el más eminente de los maestros islámicos Hui de China y de la filosofía sino-islámica durante el gobierno de la dinastía Qing. Fue autor de más de treinta y cinco obras, de la metafísica a la historia, escritas en chino y árabe. Ma Fuchu es también conocido por su traducción en cinco volúmenes del Corán al chino. El *Chao Jin Tu Ji* es un libro de viajes en el que hace un relato de su recorrido desde China hasta La Meca. Ma Fuchu salió de China con un grupo de mercaderes musulmanes que viajaban, por tierra y por vía fluvial, hasta Rangún, donde trasbordaron a un navío que los llevó a la Península Arábiga. Después de cumplir con la peregrinación, residió dos años en El Cairo, allí estudió en la universidad de al-Azhar y, después, cruzó todo el Imperio otomano hasta volver a alcanzar Yunnan. | A. M.

Azulejo/qibla policromo

Turquía, Imperio otomano, siglo xvii

Cerámica, decoración policroma, pintada bajo cubierta transparente

52 × 32 cm

Texto: azora al-'Imran (La familia de 'Imran), 3: 96-97

Núm. inv. AKM 00587

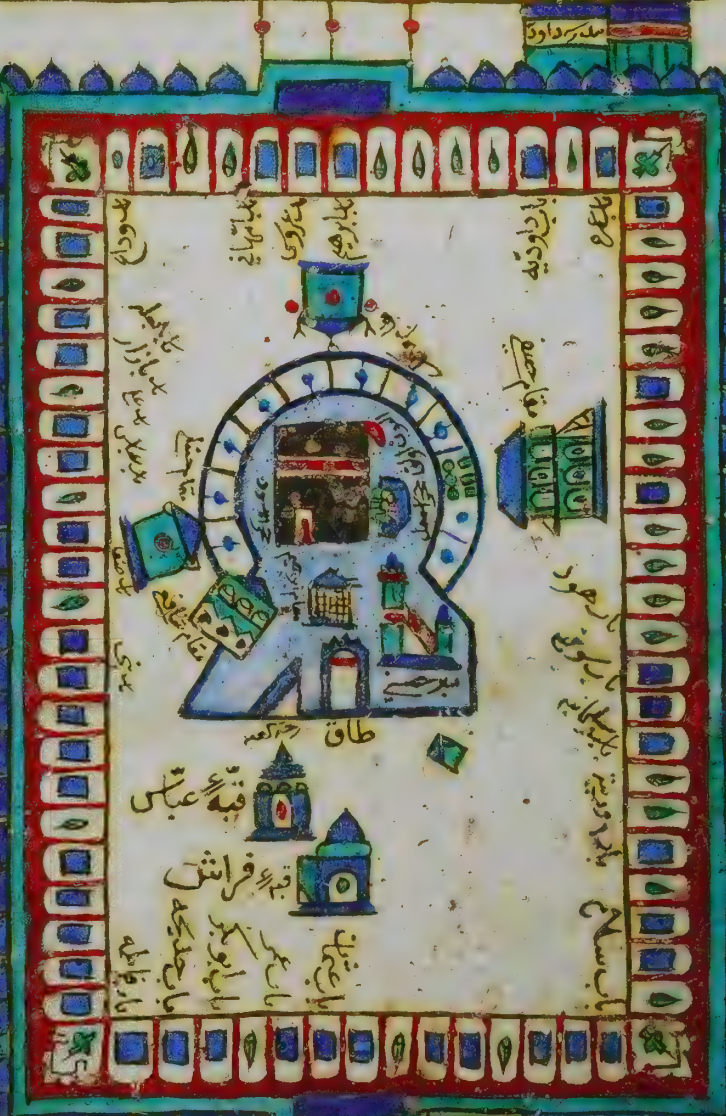
Bibliografía: Falk 1985, p. 238 (núm. 240); AKTC 2007a, p. 57 (núm. 25); AKTC 2007b, p. 52 (núm. 25); Makariou 2007, p. 202-203 (núm. 73); AKTC 2008a, p. 80-81 (núm. 20)

Este azulejo representa el templete negro de la Ka'ba en la mezquita mayor de La Meca (*Masjid al-Haram*), el lugar de la peregrinación anual (*hajj*). El artista usa una perspectiva multifocal, en planta y alzado, para intentar representar el aspecto total del lugar. Como en las guías de peregrino, que se produjeron por todo el mundo islámico, los puntos más importantes aparecen acompañados de su nombre, para mayor claridad. La pieza aparece iluminada con la tradicional paleta de la cerámica otomana a base de tonos turquesa, azul cobalto, verde y rojo, sobre fondo blanco. Este tipo de azulejos se produjo en el siglo xvii. Solían colocarse en edificios, como las mezquitas, mirando hacia el sur, para indicar la dirección de La Meca, la de la plegaria. Esta pieza refleja el interés de lo otomano por la topografía y la dilatada tradición islámica de pintar el edículo sagrado de La Meca de diversas formas. | A. F.





ان اول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا وهدى
 للعالمين فيه ايات بيّنات مقام ابراهيم ومن دخله
 كان آمنا والله على الناس اعلم البيت من استطاع



مدبر دار

باب الوديع

باب النحر

قبة عيسى

قبة فراتش

باب البكة

باب الوديع

باب النحر

باب البكة

باب الوديع

باب النحر

Plato chino para abluciones

China, provincia de Jiangxi, Jingdezhen, era Zhengde, 1506-1521

Porcelana

Alt. 7,5 cm; diám. 41,8 cm

Inscripción (en árabe). Medallón central: «Pureza»; medallones del labio: «Bendito sea quien purifica su mano de todo mal»; exterior: «Ablución sobre ablución es luz sobre luz»

Núm. inv. AKM 00722

Bibliografía: Welch 1978a, p. 211-212; AKTC 2008b, núm. 27

Los comerciantes musulmanes de Oriente Próximo y Asia Central ya se habían establecido en la provincia china de Fujian en el siglo VIII y continuaron emigrando a diversas regiones de ese país tras las invasiones mongoles. Las piezas de porcelana blanca y azul con inscripciones en árabe, como este bello plato que aquí se muestra, tal vez fueran realizadas o bien por la propia comunidad musulmana de China o bien fueron creadas específicamente para su exportación a tierras foráneas. Quizás esta pieza proceda de uno de los miles de hornos que rodean Jingdezhen, en la provincia de Jiangxi, donde las excavaciones han descubierto diversos tipos de porcelana blanca y azul. En el centro del plato figura una inscripción en azul cobalto de la palabra árabe «pureza», *tahārat*, enmarcada primero dentro de un círculo y, a continuación, de dos cuadros y otro círculo mayor. Los intersticios existentes entre los círculos y los cuadrados contienen nubes azules en forma de volutas y otros diseños iguales que se repiten en los márgenes del plato. Es posible observar cuatro recuadros menores dispuestos a intervalos regulares a lo largo de los márgenes, con inscripciones circunscritas en árabe que, en conjunto, rezan: «Bendito sea quien purifica su mano de todo mal». En seis recuadros de formato similar en la parte exterior se puede leer la siguiente inscripción: «Ablución sobre ablución es luz sobre luz». En la base del plato se ha añadido la marca

de seis caracteres del emperador Zhengde, de la dinastía Ming (r. 1506-1521).

Durante la dinastía Ming (1368-1644), China vivió un período de xenofobia que contrasta intensamente con el gran nivel de intercambios entre Oriente y Occidente que tuvieron lugar durante la dinastía Yuan, de origen mongol (1271-1368). A pesar de ello, la dinastía Ming concedió una cierta libertad al comercio exterior, y la porcelana blanca y azul china siguió siendo muy codiciada por las cortes de Irán, Egipto y Siria bajo el dominio de los mamelucos, así como por las cortes de la India y de Turquía, Egipto y Siria bajo dominio otomano. Es posible que este plato fuera fabricado para el mercado iraní, donde al parecer el gusto por el arte chino y la *jitā'i* (una estética de inspiración china) fue más intenso, si bien las porcelanas chinas blancas y azules así como otras piezas de cerámica china se exportaron también a otros puntos del mundo islámico, tanto por mar como por tierra. Las cerámicas blancas y azules de Iznik safavíes y otomanas sirven como testimonio de ese gusto por el Lejano Oriente, tal como demuestran los esfuerzos de los alfareros islámicos por imitar los prototipos de porcelana china frita. Este plato perteneció anteriormente a la Eumorfopoulos Collection y se incluyó en la exposición de 1966 de la Quantas Gallery, «A Thousand Years of Chinese Art» (Quantas Gallery, 1966). | L. A.



Manuscrito *Kalimāt de 'Alī*

Šajj Maḥmūd Haravī

Iraq, posiblemente Bagdad,
869 H./1464-1465 d. C.

Tinta y pigmentos de colores
sobre pergamino. Encuadernación
en piel

17,5 × 12 cm

Núm. inv. AKM 00518

Bibliografía: Makariou 2007,
p. 142-143 (núm. 49)

En este manuscrito se recoge una compilación de cien máximas breves atribuidas al califa y primer imán *šī'i* 'Alī ibn Abu Talib, todas ellas acompañadas por una traducción epónima en persa realizada en forma de cuarteto (Makariou 2007, p. 158, núm. 1). La primera página de este volumen de diecinueve folios está decorada con un frontispicio iluminado que contiene la *basmala* y una introducción al texto. La sucesión de máximas en árabe con sus traducciones equivalentes en persa se ha efectuado en diferentes tipos de escritura y con letras de diversos tamaños, creándose así un ritmo visual que subdivide la superficie de cada página. Esta organización fragmentada refleja la naturaleza análoga del texto, que se desarrolla simultáneamente de manera duplicada (primero en árabe y luego en persa) y discontinua (la sucesión de palabras). El cuarteto en persa se dispone en dos tablas separadas, con el primer hemistiquio de cada verso a la izquierda y el segundo, a la derecha. Por consiguiente, la mirada del lector avanza más allá del pliegue central del manuscrito siguiendo la misma línea para leer el *bayt* (dístico) completo. El uso de una cesura central en el verso y las dos columnas independientes resultantes responden en este caso a la estructura de la poesía en persa; el *bayt*, formado por dos hemistiquios, constituye una unidad semántica, mientras que el hemistiquio contiene el metro del poema y le sirve de patrón rítmico. El final del metro coincide con el final de un hemistiquio, y requiere una pau-

sa en la dicción que se materializa en la cesura central. Si bien la presentación en columnas yuxtapuestas con alternancia de escrituras permite su adaptación a textos traducidos o comentarios, en el Irán del siglo xv esta opción resultaba igualmente útil para la copia de textos coránicos y ofrecía a los escribas la oportunidad de demostrar su dominio de los diferentes tipos de caligrafía (*ibidem*, núm. 2). En esta copia de las cien máximas, el calígrafo recurrió a la sutil y elegante escritura *tawqī*, una de las seis escrituras canónicas (*aqlām al-sitta*). Para el texto en persa, el escriba optó por el *nasta'liq* (*ibidem*, núm. 3). La obra en su conjunto se escribió en pergamino y papel, hecho inusual dado que después del siglo xi el pergamino dejó de emplearse (o se empleaba muy raramente) en el mundo islámico.

Nacido en Herat, Maḥmūd Haravī entró al servicio del príncipe Qaraqoyunlu Pīr Budaq hacia el año 1458, que en aquellos momentos era el gobernador de Shiraz y un gran bibliófilo (*ibidem*, núm. 4). El deseo del príncipe de lograr mayor autonomía pronto rindió sus frutos a causa de un enfrentamiento abierto con su padre, Shah Yāhan, que sin embargo se dirimió con rapidez y resultó en la designación de Pīr Budaq para el cargo de gobernador de Bagdad en 1460. Haravī acompañó a Pīr Budaq a Bagdad y probablemente permaneció allí hasta la muerte de su patrón, en 1466. Haravī acabó su carrera en la corte del *sultān* Aqqoyunlu Ya'qūb (que reinó de 883 a 896 H. / 1478-1490 d. C.) (*ibidem*, núm. 5). | C. M.



دُعَاءُ يَوْمِ الْاِسْتِثْنَاءِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي اطَّعَ فَشَكَرَ وَعُصِيَ

فَعَفَرَ وَمَلَكَ فَقَدَرَفَانَاتٍ وَأَفْبَرَو

اِذَا شَاءَ اَنْشَرَ لَاشْرِيَاكَ لَهُ وَلَا وَزِيرَ

وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ اَللّهُمَّ اجْعَلْنَا

عَلَى الْاِسْلَامِ مُبِينِينَ وَلِقَائِكَ مُؤْتِينَ

وَعَلَى صَلَواتِكَ حَافِظِينَ وَبِالْقَضَاءِ

Manuscrito del *Ḥadīṭ*

Irán, 1130 H./1717-18 d. C.
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
20,7 × 13 cm
Núm. inv. AKM 00527
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 58-59 (núm. 28);
AKTC 2007b, p. 54 (núm. 28) y 56-57

Organizado en cuatro secciones, este manuscrito es un libro de *Aḥādīṭ*, o tradiciones (sing., *ḥadīṭ*), que contiene súplicas que deben recitarse tras las oraciones diarias así como en diferentes días de la semana. Las páginas que aquí se muestran corresponden a las plegarias del sábado y el domingo así como el inicio de la del lunes, que comienza en la parte inferior de la página izquierda. El colofón indica que este manuscrito fue copiado por Aḥmad al-Nayrizī, uno de los calígrafos más importantes y prolíficos de finales del período safaví, en activo entre 1682 y 1739.

Aḥmad al-Nayrizī es célebre por haber copiado numerosos manuscritos coránicos, libros de oraciones y muestras de caligrafía en la tan característica escritura árabe nasjī. Debido a la popularidad y prestigio que suscitó el estilo de al-Nayrizī, en algunas ocasiones sus obras han sido copiadas íntegramente –incluyendo el colofón– por escribas del posterior período qayarī (1794-1925). Como resultado, a veces resulta difícil confirmar a ciencia cierta su autoría en determinadas obras, especialmente si el calígrafo que copió su estilo tenía talento. | A. F.

Panel caligráfico

Irán, safaví, siglos XVI-XVII
Cartón
15,5 × 36 cm
Texto: «Al-Muṣṭafa wa al-Murtada wa ibn al-ḥuma wa al-Fāṭima» (referido al profeta Muḥammad, 'Alī ibn Abī Ṭālib, Fāṭima, Ḥasan y Ḥusayn)
Núm. inv. AKM 00521
Inédito

Esta cartela lobulada y de forma oblonga sirve de marco para un panel de caligrafía en escritura *nasta'liq* dorada sobre un fondo azul cobalto con hojas de oro. El borde está pintado de color rosa y repleto de puntos verdes y azules. La inscripción del panel hace referencia a la célebre *panjtan*, o 'grupo de los cinco', de la que formaban parte el profeta Muḥammad, su primo hermano y yerno 'Alī ibn Abī Ṭālib, su hija Fāṭima (esposa de 'Alī), y sus dos nietos (los hijos de 'Alī y Fāṭima), Ḥasan y Ḥusayn. El texto es la segunda mitad de un pareado en árabe cuya versión íntegra se puede leer en escritura cúfica angular en la mezquita de la madraza de Chahar Bagh

(Madarshah) de Isfahán (Ghouchani 1985, p. 157, lám. 143):

Tengo cinco [personas] gracias a los cuales sofocaré las llamas del candente infierno, (éstas son) al-Muṣṭafa (el Profeta) y al-Murtada ('Alī) y sus dos hijos (Ḥasan y Ḥusayn) y Fāṭima

(A partir de la traducción de A. Ghouchani.)

| L. A.



Panel de azulejos
que representa un *mihrāb*

Siria, Damasco, c. 1575-1580
Cerámica. Decoración policroma,
pintada bajo cubierta transparente
123 × 62 cm
Núm. inv. AKM 00585
Bibliografía: Makariou 2007, p. 200-201
(núm. 72); AKTC 2008a, p. 76-77 (núm. 18)

El conjunto de dieciocho azulejos que forman este panel posee numerosos puntos en común con dos *mihrāb* situados en el muro septentrional del patio de la mezquita fundada en Damasco por el gobernador Darwish Pashá, 1572-1575: los dos candelabros, las sandalias del Profeta, la lámpara que cuelga y lleva escrita la *ṣahāda* y el falso mármol de las columnas, pobladas por criaturas ocultas. En la mezquita de Darwish Pasha (*Darwiṣiyya*), uno de los *mihrāb* está coronado por un tímpano cerámico con la fecha 982 H. / 1574-1575 d. C. (Makariou 2007, p. 206, nota 1).

Sin embargo, hay algunas diferencias entre los *mihrāb* de la *Darwiṣiyya* y éste, además de en el número de azulejos y, en la parte inferior, el hecho de que un candelabro toque al otro, que no es el caso en Damasco (*ibídem*, p. 206, nota 2). Ciertos detalles, como el diseño de los eslabones de la cadena, que se curvan suavemente a la izquierda, y el falso mármol indican que fueron realizados en un mismo taller. La falsa decoración de mármol sirve de refugio a un grupo de pequeños animales, cuya variedad es aquí muy grande: conejos, peces, pequeños cuadrúpedos y patos (*ibídem*, p. 206, nota 3).

En el centro del panel, las sandalias del Profeta ocupan un lugar muy destacado. La iconografía de este motivo, que a veces se confunde con la representación de las huellas de sus pies, estuvo muy difundida durante el siglo XVI, también en el Irán safaví y en la India (*ibídem*, p. 206, nota 5).

La sandalia es un signo de distinción específico del Profeta del islam, por comparación con Moisés. Su forma protectora «conduce a la vida en las dos moradas» (terrenal y eterna). Este contexto devoto explica la singular representación de un par de sandalias directamente en el centro de un espacio donde todos los creyentes están obligados a descalzarse. Se cree que estas sandalias han tocado el trono de Dios, lo cual convierte al Profeta del islam en un intercesor por antonomasia y en un ejemplo (*ibídem*, p. 206, nota 10). | S. M.





La herencia Misticismo

SHEILA CANBY

71

EN EL MUNDO ISLÁMICO, EL MISTICISMO tuvo un importante papel, tanto en la *šī'a* como en la *sunna*. Los místicos, conocidos como sufíes, buscaban llegar a la unión con Dios por medio de la plegaria y de ciertos ejercicios, como el *dikr* o repetición de palabras o frases sagradas. Si bien algunos pensadores místicos –por ejemplo, al-Hallāy en el siglo IX– fueron considerados herejes, muchos otros buscaron vivir como mendigos errantes en compañía de otros derviches o se establecieron en monasterios, en presencia de su jefe espiritual o *pir*. En la India, que poseía una larga tradición de *sadus* u hombres santos, las pinturas mogules representan las reuniones de derviches como su contrapartida musulmana. Los emperadores mogules y, antes, muchos monarcas iraníes y centros asiáticos los tuvieron como consejeros religiosos, y aparecen retratados manteniendo con ellos conversaciones de carácter religioso o espiritual (núm. cat. 38, 40). Incluso cuando los dirigentes políticos no apoyaban a ciertas órdenes sufíes, las ideas que éstas defendían se extendían, gracias a la fe, por medio de las peregrinaciones a los santuarios u otros lugares santos. En el mismo orden de cosas, el *hayy* permitió que los musulmanes mantuvieran un intercambio de ideas a todo lo ancho de la *dār al-Islam* o mundo islámico, que contribuyó a cimentar una unidad basada en la comunión dentro de una sola fe y en la común comprensión de la lengua árabe.

Una serie de objetos aparece asociada a los derviches y a su modo de vida. Se incluyen en ella los cuencos limosneros (*kaškūles*) y las capas fabricadas con la piel de un animal. En las representaciones de derviches, aparecen colgados de sus cinturones delicados cuencos limosneros de metal o madera. La mayor parte de los ejemplos conservados están fabricados en metal y cerámica y, durante el siglo XIX, en cascarones de coco de mar (núm. cat. 41, 42). Sin embargo, aunque los sufíes mendicantes usasen limosneros fabricados en ese material, las versiones de pesado metal o frágil cerámica no debieron de utilizarse como cuencos limosneros. Su función debió de estar relacionada, más bien, con el uso primitivo de ese tipo de piezas, es decir, como cuencos para beber vino, pues aunque el vino estaba prohibido en el islam, era un auxiliar para alcanzar el éxtasis.

Por lo demás, las obras del gran poeta místico Yalāl al-Dīn Rūmī, el fundador de una de las más conocidas cofradías místicas, inspiró a los sufíes de los últimos quinientos años. Sus seguidores, los derviches mevlevíes, no son famosos sólo por girar, sino porque, además, su poesía se ha difundido a lo largo y ancho del mundo.

Manuscrito de *Matnavī*, obra del poeta Rūmī

Irán, Shiraz, con fecha de 1011 H./
1602 d. C.

Tinta y acuarela opaca sobre papel.
Encuadernación en piel marroquí

29,5 × 16,3 × 4,5 cm, dimensiones de cada
página: 29,5 × 16,3 cm

Núm. inv. AKM 00376

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 64 (núm. 33);
AKTC 2007b, p. 61 (núm. 33); AKTC 2008a,
p. 92-93 (núm. 26)

Matnavī-i Ma'navī es una obra maestra de la poesía formada por unos 25.000 pareados, escrita por ʿĀlā al-Dīn Muḥammad Rūmī (m. 1273), que aborda las principales cuestiones teóricas y temas de la doctrina sufí. Aunque la nacionalidad del autor es fuente de controversia entre iraníes, turcos y habitantes de Asia Central, Rūmī es uno de los poetas místicos más prestigiosos de la literatura sufí y persa así como el origen y máximo *pīr*, o maestro espiritual, de la orden de los derviches Mawlavī (en turco, *Mevlevī*). Aunque no es infrecuente encontrar manuscritos iluminados de obras de Rūmī, en ocasiones encuadernados con gran sofisticación, los manuscritos ilustrados de este texto en particular son excepcionales.

La imagen de la página derecha que aquí se muestra ilustra el relato del enamorado que buscó en vano a su amado durante largos años. No obstante, una noche, mientras huía de una guardia nocturna, fue a parar accidentalmente a un jardín que no le resultaba familiar donde, con gran sorpresa y gozo, encontró a su amado. Otra ilustración de este manuscrito (imagen superior derecha del grupo de cuatro miniaturas) representa un relato inscrito en

una historia más extensa y hace referencia a un devoto que rompe de una pedrada la jarra de vino de un noble; más tarde, justifica su acción declarando que los verdaderos adeptos de Dios no deben permitirse beber vino. En esta narración se unen dos historias con el fin de ilustrar sus puntos primordiales con mayor claridad; la imagen que se muestra en este caso hace referencia a un episodio en que Sayyid Shah Tirmīdī pierde una partida de ajedrez contra el bufón de la corte y reacciona exacerbado lanzando el tablero a la cabeza del cortesano. La siguiente vez en que ambos disputan una nueva partida, el bufón prevé la necesidad de protegerse y se cubre la cabeza con un turbante de fieltro. Es posible reconocer la escena por la presencia de dos figuras sentadas a cada lado del tablero, así como por la referencia existente en la parte superior de la pintura. Su representación nos sugiere la importancia de esta historia, tal vez para el mecenas que encargó el manuscrito, ya que este episodio no sólo fue escogido para su ilustración sino que además se le destinó el espacio más grande en la página, de tal modo que únicamente quedan tres líneas de texto en persa por encima y debajo de la imagen. | L. A.



ایضاً الحق بوزید علی او

این حکایت را که نقد و ستایش

از احکامت گرفته اند تا تمام

قوم موسی را نه خون بچ و نه

حق موقوف است بایم افعال و

کر تماشا مسکنی اینجا روست

تہامی حکایتیں عاشق

و یمن اس حرف است م در بطر

ویدہ غنت و غیب او

ناک از ترک کن بهر کین

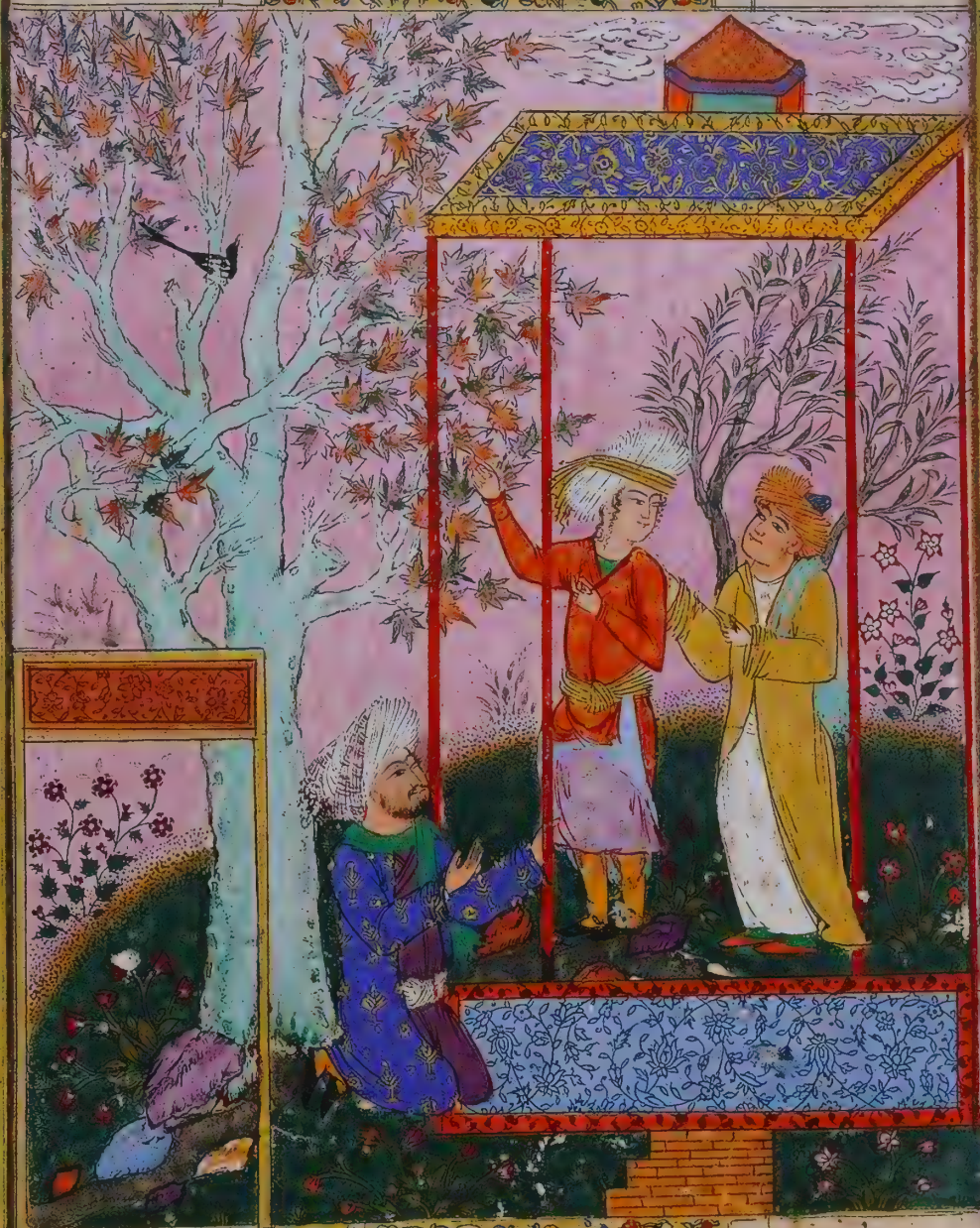
س کربیت در باغی مجبول شود

تمت مثل هر کون ایدر سحر

کم مبادا ازین جهان این پندو

قصه ریا یاران و فتنه مختص ریا

حارث بن عبد شمس بن قيس بن ابراهيم



Shab-i qadr (La noche del poder)

Página de un manuscrito ilustrado disgregado de *Jamsa* (Quinteto) de Amir Jusraw Dihlavi (m. 1325)

India, c. 1350-1450

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

34,8 x 25,2 cm

Núm. inv. AKM 00013

Bibliografía: Welch y Welch 1982,
p. 144-46 (núm. 48)

Amir Jusraw Dihlavi (m. 1325), uno de los poetas en lengua persa más célebres de la India islámica, era un aristócrata militar turco que prestaba servicio en el sultanato de Delhi a las órdenes de las dinastías Jalâyî y Tugluq. Su *Jamsa*, o Quinteto, fue compuesto entre 1298-1299 y 1301-1302 en Delhi para el segundo soberano de los Jalâyîes, 'Ala al-Dîn Jalâyî, que reinó entre 1296 y 1316. Amir Jusraw era, asimismo, un místico sufí seguidor de las doctrinas de Nizâm al-Dîn Awliyâ, un *šaij* Chishti (m. 1325) enterrado junto a él en su tumba de Delhi (Welch y Welch 1982, p. 144).

Esta página ilustra la historia decimoctava narrada en la primera sección de *Jamsa*, *Matla al-anwâr* (El ascenso de las luces), un relato sobre un santo que intentó en vano permanecer despierto hasta el vigésimo séptimo día del ramadân, conocido como «La

noche del poder» (en árabe, *laylât al-qadr*, y en persa, *shab-i qadr*). *Laylât al-qadr* se cita en el Corán (azora al-Qadr, 97:1-5) y hace referencia a la noche en que por primera vez Dios reveló a Muhammad su misión. La pintura parece una tira narrativa, ya que a la derecha encontramos la representación del santo y de sus esfuerzos por mantenerse despierto, y a continuación, a la izquierda, lo observamos vencido por el sueño. Además de su formato horizontal apaisado, la saturación de pigmentos empleados para dar color a la imagen recuerda a los estilos pictóricos tanto del Egipto de los mamelucos como a la pintura del siglo XIV del sur de Persia (en particular, de Shiraz), si bien algunos expertos consideran que el estilo caligráfico de este manuscrito se remonta a la segunda mitad del siglo XV (véase *ibidem*, p. 144 y 146). | L. A.



Joven aristócrata conversando con un derviche

Irán, c. 1590

Acuarela opaca y oro sobre papel

Página 32,2 × 20,5 cm

Ilustración 19,9 × 12,7 cm

Núm. inv. AKM 00074

Bibliografía: Canby 1998, p. 69
(núm. 41); AKTC 2007a, p. 65-66
(núm. 34); AKTC 2007b, p. 50 y 61
(núm. 34)

Un joven, ataviado con bellas vestiduras y tocado con un turbante de gasa dorada, sostiene en sus manos una *safina*, pequeño libro alargado. Se sienta sobre el tronco de un árbol florido, cuyas ramas curvadas lo rodean graciosamente. La división tripartita del paisaje –un cielo dorado lleno de nubes algodonosas, un fondo montañoso de color lila y un suelo verde tachonado de flores– es típica del estilo jorasaní de fines del xvi. Frente al muchacho se alza un joven derviche con la cabeza afeitada, que lleva una piel de leopardo sobre el hombro, un *kaškūl* o cuenco de mendigar, bolsa y cuchillo. Sostiene algo en la mano, quizás una copa, que fue borrada.

Algunos grupos derviches pudieron haber provocado disturbios, pero las fuentes persas del siglo xvi alaban las cualidades de estos personajes, considerándolos modestos, bienintencionados y amables. En este sentido, Sheila Canby propone que este joven no representa un derviche real sino la metáfora de los ideales admirados en los derviches. En este caso, la ilustración está colocada en una página de álbum, pero estas escenas –un hombre en conversación con un derviche– suelen colocarse como colofón en los manuscritos. | A. F.



Asamblea de derviches

Irán, Jorasán, última parte del siglo xvi

Tinta y acuarela opaca sobre papel

Página 38,5 × 28,5 cm

Núm. inv. AKM 00104

Bibliografía: Welch 1978a, p. 98-99; AKTC 2007a, p. 68 (núm. 37); AKTC 2007b, p. 65 (núm. 37)

Durante la segunda mitad del siglo xvi se hicieron muy populares los dibujos realizados como ilustración de textos. Menos costosos de producir que las pinturas o los manuscritos miniados, los dibujos atendían las necesidades de un mercado más amplio que la propia corte. Como consecuencia, los artistas ampliaron su temática para incluir derviches, nómadas y trabajadores. Esta escena representa a seis derviches en diverso estado de mareo y desmayo, después de haber estado girando para caer en trance místico. Dos personajes, con barba, se mantienen de pie con la ayuda de jóvenes novicios, mientras que otros dos permanecen sentados, al fondo. A la izquierda, en la parte inferior, un joven sostiene un libro, quizás de poesía, mientras, a la derecha, otro toca su tambor.

La técnica del dibujo, con añadido de toques de color, la empleó en este período Muḥammadi de Herat, un artista que tuvo una amplia influencia en el último cuarto del siglo xvi. Con todo, esta obra no se le puede atribuir, pero los grajos del árbol, el tema de los derviches y la técnica derivan de su obra. Los rectángulos vacíos de la parte superior derecha y de la inferior izquierda demuestran que era la ilustración de un texto, pero lo más probable es que se añadieran bastante después de la realización del dibujo. | A. F.



40

Un príncipe visita a un ermitaño

Atribuido a 'Abd al-Šamad, también conocido como *Širīnqalam* ('pluma dulce')

India, c. 1585-1590

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Página de 39,6 × 31,3 cm;

imagen 34,5 × 22,8 cm

Núm. inv. AKM 00122

Bibliografía: Welch y Welch 1982, p. 160-162 (núm. 55); Canby 1998, p. 111-113 (núm. 81)

En este colorido paisaje rocoso se ilustra un príncipe visitando a un ermitaño en su cueva. El príncipe está sentado pensativamente ante el ermitaño mientras sus ocho asistentes esperan a ambos lados de un pequeño arroyo. Su majestuoso caballo parece ser el centro de la pintura, con su robusta figura colosal ocupando la mayor parte de la mitad inferior y realzado por el aura natural que genera el suelo de color arenoso sobre el que descansa. Tal como apunta Anthony Welch, el semental no sólo era símbolo de autoridad y esplendor, sino también de la «efímera existencia terrenal» (Welch y Welch 1982, p. 160). Junto con los sirvientes ataviados con brillantes indumentarias de gran colorido, el enorme caballo contrasta fuertemente con el ermitaño y su compañero (tal vez un discípulo), sentado ante la cueva al borde del agua; sus figuras escuálidas indican la renuncia a las posesiones terrenales a cambio de encontrar el camino de la iluminación a través del misticismo. La parte superior de la pintura evoca una atmósfera meditativa y sombría que afecta incluso al príncipe, que quizá se encuentra en este lugar buscando la orientación de un guía espiritual.

La relación entre un maestro sufí (*šaij*, *muršid* o *pīr*) y su discípulo (*murid* o *šāgird*) era un tema popular en la poesía y pintura persas. El maestro tenía como cometido guiar al estudiante a lo largo del camino lleno de desafíos (*tāriqa*) que conducía a la iluminación y a la comunión con Dios. La transmisión del conocimiento entre *murid* y *muršid* se interpretaba como la transmisión de la luz del corazón del maestro al del estudiante. No obstante, la combinación de un estilo pictórico persa con una paleta rica en tonos ocres, así como la representación naturalista de las figuras y el paisaje, nos sugiere que esta pintura fue producida en la India bajo el reinado del emperador mogul Akbar (que reinó entre 1556 y 1605), período marcado por la síntesis de diversos estilos artísticos tanto foráneos como

locales. Esta estética sincrética era un reflejo de la gran tolerancia del citado soberano para con las diferentes religiones; Akbar fue el creador de la *Dīn-i illāhī* (Divina fe), que tomó prestadas ideas del islam, el cristianismo, el hinduismo, el zoroastrismo y el jainismo (Canby 1998, p. 111).

A partir de criterios estilísticos, Welch ha atribuido la obra al pintor persa 'Abd al-Šamad, un artista de la dinastía safaví (1501-1732) que abandonó la corte de Shah Ṭahmāsp (r. 1524-1576) para trabajar para el padre de Akbar, el emperador Humāyūn (r. 1530-1539 y 1555-1556) y, más tarde, para Akbar (Welch y Welch 1982, p. 160). Welch también considera que el príncipe representado en esta imagen podría ser Salim, hijo de Akbar y futuro emperador Ṭahāngīr (r. 1605-1627), debido a la similitud de esta figura con una ilustración a tinta de un príncipe sedente identificado como el príncipe Salim y firmada por 'Abd al-Šamad, también en la colección del Museo Aga Khan (*ibidem*, p. 162; para contemplar una imagen de esta obra, véase Canby 1998, p. 110, núm. 80, si bien Canby considera que se trata de Akbar). No obstante, Sheila Canby ha sugerido que la figura principesca podría representar a Akbar si se consigue vincularla con una cacería (*qamarga*) en el Punjab ordenada por el emperador en abril o mayo de 1578 en el presunto lugar donde Alejandro Magno había librado con éxito una de sus batallas (Canby 1998, p. 111). Según Abu'l Fazl (m. 1602), un historiador de la figura de Akbar, el emperador experimentó una epifanía en plena cacería, que le condujo a cancelarla y a liberar a todos los animales apresados. Los amigos más íntimos de Akbar, que ignoraban la causa de ese cambio de opinión, imaginaron diversas teorías, una de las cuales aseguraba que el soberano se había encontrado con un anacoreta y ello le había inducido a adoptar un estilo de vida más ascético, algo que, de hecho, fue cierto durante algún tiempo tras aquel incidente (*ibidem*, p. 111 y 113). | L. A.



Kaškūl de coco de mar (bacineta de limosnero)

Iran, probablemente Qavar, siglo XIX
Cáscara de coco de mar tallada, con cadena
añadida posteriormente
24 cm
Núm. inv. AKM 00640
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 70 (núm. 40);
AKTC 2007b, p. 67 (núm. 40)

Este *kaškūl*, o bacineta de limosnero, fue fabricado a partir del cascarón de medio coco de mar y probablemente la portó un derviche que había renunciado a todas sus posesiones terrenales para subsistir únicamente de la caridad de los musulmanes devotos. En algunas ocasiones, las bacinetas de limosnero estaban decoradas con gran profusión y ésta no es una excepción: intrincados motivos florales, oraciones en árabe y versos en persa recubren toda la superficie de la cáscara. La franja de inscripciones superior incluye la famosa *Nad-i 'Alí*, la piadosa plegaria dirigida a 'Alí, primo hermano y yerno del profeta Muḥammad. El borde del *kaškūl* cuenta con la firma de un místico sufí así como la fecha de 1028 H. (1618-19 d.C.); no obstante, es probable que se trate de una fecha optimista; ya que tanto la escritura como la decoración son más propias del período qayarí.

La oración en árabe, incisa en escritura *tulut*, reza:

*Ayúdame con tu insondable bondad, Dios
es más grande que las llamas de tu tortura
Oh... con Tu Misericordia Oh Tú, el más
Misericordioso entre los Misericordiosos,
Dios es mi Señor, Oh Tú eres mi socorro...*

(A partir de la traducción de A. Ghouchani.)

A. F.



Kaškūl, cuenco limosnero, en forma de barco

Irán, segunda mitad del siglo xvi

Latón grabado

Long. 61 cm

Núm. inv. AKM

Bibliografía: Melikian-Chirvani 1991, p. 3-112 (en especial p. 35-37, 69, nota 172, y 97-98, fig. 60-63); AKTC 2007a, p. 63 (núm. 32); AKTC 2007b, p. 60 (núm. 32); AKTC 2008, p. 88-89 (núm. 24)

Los extremos de este *kaškūl* con forma de barco los forman sendas cabezas de dragón con las fauces abiertas. Luce una amplia cenefa de elegante escritura *nasta'liq* grabada en varias cartelas y otras de lacería floral. Éste es uno de los cinco importantes ejemplos safavíes conservados y fechados, de finales del siglo xvi. Los otros se conservan en el Museo del Palacio del Topkapi (Estambul), en el Museo de Arte Islámico de Qatar (colección Khosrovani), en una colección privada (Christie's, *Islamic Art and Manuscripts*, 27 de abril de 2004, lote 97) y, el último, en la Rothschild and Edwin Binney III Collections (A.U. Pope, *A Survey of Persian Art*, Londres y Oxford, 1938, lám. 1386 A; Welch 1973, fig. 42, p. 470-471). A. S. Melikian-Chirvani publicó este grupo de piezas en un artículo en el que demostró cómo los cuencos de limosna de los derviches son una evolución de los antiguos cuencos reales para vino con forma de barco. Hace notar este autor que «...el concepto [aparece] incluido en la forma: el creciente lunar, dentro del cual se vierte el vino, entendido como sol líquido» (Melikian-Chirvani 1991, p. 21). La inscripción de esta pieza se ha podido leer por completo, pero fue el mismo investigador quien afirmó que este cuenco perteneció al jefe de una *hanaqa* o monasterio sufí. | A. F.

Inscripción, cara 1:

El Príncipe de los mundos, el Sello de los profetas.

Al final

Se convirtió en el premio del Supremo.

Ascendió hacia el trono y hacia la sede, no hacia el Cielo.

Lo necesitaron los profetas y los amigos de Dios.

Dedicó su existencia a la custodia de los dos mundos.

Toda la superficie de la tierra se convirtió en su mezquita.

El Señor de los dos mundos, el guía de la humanidad.

La luna se dividía a la señal de su dedo.

Cara 2 (con diferente rima):

Uno tiene la amistad del Amado,

Porque el otro fue el príncipe del santo partido

(El servidor del šah de Nayaf, Šams al-Dīn)

... Por eso se convirtieron en amigos de Dios.

*Uno fue, en el mundo, una fuente de mansedumbre moral
y de modestia espiritual,*

*Mientras que, el otro, fue «La Puerta de la Ciudad
de la Sabiduría»,*

Éste, enviado de la Verdad, aquél, el mejor de los humanos.

Su tío inmaculado fue Hamza, hijo de 'Abbās.

(Melikian-Chirvani 1991, p. 35-36)

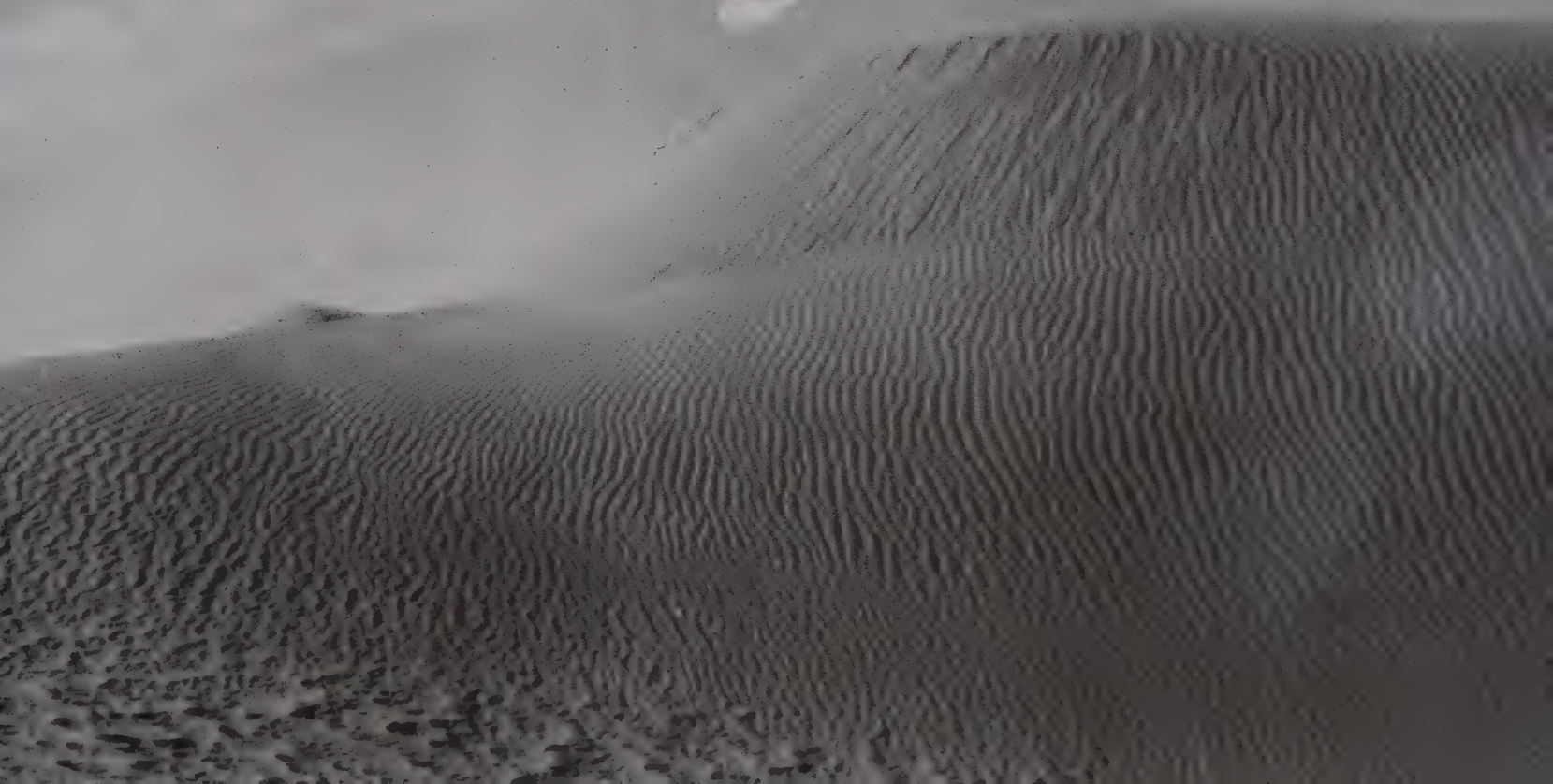


La ruta de



De Córdoba a Damasco

los viajeros'



Mirando a Oriente

FERNANDO VALDÉS, Universidad Autónoma de Madrid

85

SE ACEPTA COMÚNMENTE QUE EL PROCESO DE ISLAMIZACIÓN DE AL-ANDALUS se hallaba finalizado durante el siglo XI. Es decir, la mayor parte de la población se había convertido al islam, con independencia de la cifra de árabes llegados a la Península Ibérica, y el árabe había pasado a ser su vehículo de expresión hablada y escrita, sin distinción de credos. No parece que el latín, el hebreo o algún dialecto beréber tuvieran papel alguno, fuera de la esfera de lo privado o de lo religioso, en el caso de las dos primeras lenguas. De los dialectos beréberes no estamos ni siquiera seguros de que pasaran a este lado del estrecho con alguna de las sucesivas migraciones norteafricanas. Así pues, puede hablarse de al-Andalus como de una tierra integrada por completo en la *dār al-Islam*, tanto en su faceta religiosa como en la lingüística y en la cultural.

Desde el momento mismo de la conquista árabe todo lo nuevo procedía de Damasco. Hubo andalusíes conocidos en Oriente, pero sería a partir del siglo XI cuando comenzó a constatarse allí una presencia importante de andalusíes y no sólo como meros y devotos creyentes que cumplían el *ḥaǧǧ* ('peregrinación'), sino como comerciantes, estudiosos, eruditos o todo a la vez.

Después del 750, cuando se produjo el golpe de Estado de los abbasíes y la entronización de un príncipe omeya en este extremo occidental de Europa, aunque la enemistad política entre ambas dinastías era manifiesta, los intercambios culturales entre las dos márgenes del Mediterráneo no parecen haberse interrumpido. Algunas piezas valiosas, procedentes del tesoro del califa abbasí Hārūn al-Rašid (786-809) acabaron en manos del emir 'Abd al-Raḥmān II por intermedio de comerciantes que sabían de la sed de novedades orientales que había en la corte cordobesa y es un hecho que los soberanos occidentales llevaban puntual cuenta de todo aquello que sucedía en la de sus enemigos. De hecho, la orientalización del Estado andalusí –que fue una iranización– es un fenómeno parejo al de la creciente presencia de formas artísticas mesopotámicas en el arte de al-Andalus. Los intercambios con Oriente siempre fueron intensos, pero ejercidos de modo predominante en dirección E-O y mucho menos en dirección opuesta. Muy pronto los devotos occidentales comenzarían a peregrinar hacia Oriente y no sólo por motivos estrictamente religiosos. Una cosa era la actitud política oficial y otra la necesidad de refrescar su acervo cultural, lo que Occidente no podía cumplir en ningún aspecto.

Sabemos de los contactos diplomáticos con Bizancio, que se hicieron muy fluidos en la segunda parte del reinado del califa 'Abd al-Raḥmān [III] al-Nāṣir y en el de al-Hakam [III] al Mustanšir, y también de la llegada de artistas bizantinos para cubrir ciertas carencias andalusíes –p. ej., los mosaístas enviados por el emperador Constantino VII para decorar la *maqṣura* de la tercera fase de la aljama cordobesa (961)–, pero es obvio que la aparición, a un ritmo creciente, de esquemas florales de origen claramente mesopotámico en la decoración omeya occidental habla de unos vínculos manifiestos y de un conocimiento muy exacto de lo que, a esas alturas, estaban haciendo los artistas abbasíes de Iraq y sus vicarios de Egipto.

La producción de cajas de marfil es el mejor testimonio de esa indisimulada mirada cordobesa a Oriente. Ciertos elementos de la decoración y, por encima de todo, la iconografía, cuando la hay, tienen sus raíces remotas en Irán y sus vínculos próximos en Iraq y Egipto. Pero la propia presencia de esta industria, sin antecedentes peninsulares conocidos, habla de la implantación en la capital de al-Andalus de un taller oriental. Y sus

producciones, que tenían su doble destino en la corte y en los regalos diplomáticos, fueron, y aún son, la más lograda carta de presentación de la dinastía, que devolvía a Oriente, en forma de estuches, su versión reinterpretada de los influjos artísticos llegados de allí.

El hundimiento del estado omeya de al-Andalus no debió interrumpir los contactos culturales, de la mano de los peregrinos y de los comerciantes. Poseemos expresivos testimonios a este respecto en el aún insondable fondo de la *genizá* o depósito de papel de la antigua sinagoga de Ben Ezra en El Cairo. Los negociantes andalusíes, muchos, pero no exclusivamente, judíos, se movieron por el Mediterráneo sin trabas aparentes, por encima de las dificultades físicas y políticas. Fue el caso de la familia de un tal Ismael ben Isaac, oriundo de Badajoz, cuyas actividades se desarrollaron, durante la segunda mitad del siglo XI, entre El Cairo, Damasco y Jerusalén.

Quizás uno de los testimonios más interesantes dejados por un viajero andalusí en su viaje a Oriente sea el del malagueño Yūsuf b. al-Šayj (1132-1207). Este personaje, perteneciente a una familia acomodada, vivió durante el dominio almorávide y almohade y realizó, como devoto musulmán que era, la peregrinación a La Meca, aprovechando para asistir a las lecciones de algunos maestros en las ciudades por donde pasó, lo que era, por otra parte, lo habitual en un momento en que los viajes resultaban largos y peligrosos y los viajeros debían organizarlos en etapas pausadas, que los hacían permanecer largas temporadas en algunas de las ciudades de su itinerario. Nuestro viajero llegó a Alejandría en 561 H. / 1165 y allí residió casi dos años. Cumplido el precepto y vuelto a al-Andalus decidió redactar un libro para ayudar a la educación de su hijo menor. Es el titulado *Kitāb Alif Bā'* (Libro del abecedario), donde recogió, entre toda una serie de materiales relacionados con la aritmética, la física, la botánica, la zoología, la antropología, la religión y la filología, una impagable descripción del Faro de Alejandría, la más exacta de cuantas nos legaron los autores árabes, cuyo estudio fue publicado en 1933 por el insigne arabista español Miguel Asín. Nunca supuso el malagueño que su testimonio había de ser de tan gran utilidad a la arqueología.

Un valenciano, Abū-l-Hasan ibn Yubayr (1145-1217), casi contemporáneo del anterior, de familia acomodada, que había estudiado en Játiva, inició desde Granada la peregrinación a La Meca (1183). Se embarcó en Tarifa, hacia Ceuta, y luego, por Cerdeña, Sicilia y Creta, desembarcó en Alejandría. Pasó a El Cairo, navegó hasta Arabia por el mar Rojo y en la Ciudad Santa cumplió con el precepto de la peregrinación. Después se trasladó a Bagdad, a Mosul, a Alepo y a Damasco y de allí, por Tiro, a San Juan de Acre. En este puerto palestino embarcó hacia Cartagena, por Sicilia. Residió en Granada hasta que le llegó la noticia de la reconquista de Jerusalén por Šalāh al-Dīn al-Ayyūb (Saladino). Empezó entonces un segundo viaje a Oriente (1189-1191), pero no parece haber dejado ningún relato de él. Sorprende, leyendo a este autor, la relativa facilidad con que se podía transitar por los territorios mediterráneos, a veces en estado de guerra, si se estaba dispuesto a afrontar el peligro de las travesías, la arbitrariedad de los funcionarios y lo peligroso de algunas regiones. Y, además, la propia biografía del personaje es un ejemplo de la facilidad con que se iniciaban unos periplos de final azaroso, cuando se disponía de medios económicos suficientes. Fe, curiosidad, afán de ganancias, o todo a la vez, movían a aquellos inquietos occidentales a buscar un conocimiento en Oriente que ya no les llegaba si no lo buscaban por sí mismos.

El 2 de *raġab* de 725 H. / 13 de junio de 1325 d. C., iniciaba la peregrinación a La Meca un viajero oriundo de Tánger. Se trataba de Šams al-Dīn b. Yūsuf al-Ṭanġī, más conocido como Ibn Baṭṭūta (1304-1377). Su viaje, en el transcurso del cual visitó Egipto, Palestina, Siria y La Meca, lejos de concluir entonces continuó por Iraq, Juzistán, Fars, Tabriz, Kurdistán y Bagdad, para, otra vez desde La Meca, recorrer Yemen, Adén y la costa oriental africana. En 1332 volvió a cumplir con la peregrinación y desde la misma ciudad, donde había residido tres años, volvió a recorrer Egipto, Siria, Anatolia, el sur de Rusia, Constantinopla, Transoxania, Afganistán, la India, donde vivió entre 1333 y 1342, las islas Maldivas, Ceilán, Bengala, Assam y Sumatra. Aunque en su obra narró su estancia en China, caben dudas razonables de que este extremo fuese cierto.

En 1347 se hallaba en Malabar. De allí regresó, por vía marítima, a Bagdad, Siria y Egipto. Cumplió con la peregrinación por cuarta y última vez y, en 1349, embarcó hacia Túnez. De allí pasó a Cerdeña, luego a Argelia y, por fin, a Fez, en 1349. Y aún tuvo tiempo de cruzar a al-Andalus, donde visitó Granada, y de viajar a la lejana región africana de Mali.

El testimonio de Ibn Baṭṭūta, sus inapreciables informaciones acerca de las regiones que recorrió, no sólo lo convierten en el viajero árabe por antonomasia, en un símbolo para la cultura islámica, sino en el testimonio fidedigno del permanente interés de los musulmanes occidentales por Oriente y por todo lo oriental y, al mismo tiempo, si se considera la relevancia que poseen en su obra las noticias sobre al-Andalus, en una prueba del corto papel que ya desempeñaba este territorio en el conjunto del mundo islámico, cuando apenas faltaba un siglo para la extinción del último estado musulmán ibérico: el sultanato nazarí de Granada.

No cabe duda de que el occidente islámico siempre estuvo muy pendiente de Oriente, pero, también es cierto que, en algunos aspectos, el islam andalusí dejó de tener un papel de activo importador de modas orientales, sobre todo artísticas, después de hundirse el califato de Córdoba. Es decir, a comienzos del siglo XI. No quiere eso decir, como permiten deducir los periplos a los que he hecho mención, que los contactos se interrumpieran, pero sí que se fueron circunscribiendo a esferas menos relacionadas con el arte, en la medida en que las sucesivas dinastías occidentales restringieron sus creaciones, con pocas excepciones, al repertorio =reinterpretado= del mundo formal creado por los omeyas occidentales, como forma de legitimar su propio poder y de demostrar su vínculo con ellos.

Oriente siguió siendo el manantial de los aportes intelectuales islámicos, pero al-Andalus se desentendió del arte oriental. Puede aventurarse la llegada de nuevas técnicas a parcelas específicas de la actividad industrial —cerámicas, tejidos, etc.—, pero las grandes obras arquitectónicas, la mayor parte de ellas debidas al patronazgo de la oligarquía política, no acusan, o lo hacen en una medida mínima, el impacto de lo que se estaba haciendo en las regiones nucleares del islam. Y eso a pesar del activo comercio mantenido con el Mediterráneo oriental, en especial con Egipto. Al-Andalus había dejado, irremisiblemente, de ser Oriente y sólo la mirada atenta de los viajeros, cuyos relatos hemos tenido la suerte de conservar, refleja esa curiosidad que todo lo oriental les producía. En realidad, no dejaba de ser añoranza por un pasado que se antojaba mejor y angustia por lo que se intuía como colofón de un mundo casi perdido.



Al-Andalus: Oriente en Occidente

FERNANDO VALDÉS

89

EN EL AÑO 711 LOS ÁRABES (en la Península Ibérica los términos «árabe» y «musulmán» son sinónimos) desembarcaron en el territorio más occidental del Mediterráneo europeo y, al poco tiempo, después de muy pocas batallas y de algunos asedios, resueltos casi todos de modo negociado, provocaron el hundimiento del reino visigodo de Toledo e incorporaron a la *dār al-Islam* o territorio de dominio político de los árabes musulmanes lo que, desde entonces, se llamaría al-Andalus. Una expansión tan rápida sería incomprensible si los conquistadores no hubieran gozado del apoyo de una parte de la aristocracia goda, de algún sector de la Iglesia, de la oligarquía terrateniente hispanorromana y de la, al parecer, amplia minoría judía. Se repitió el mismo proceso, con matices, que les había permitido la conquista de Siria y de Egipto.

En términos generales, la historia de la Península Ibérica, que hoy ocupan España y Portugal, sufrió, desde la Prehistoria, fases europeizantes y fases orientalizantes, según que el grueso de los influjos culturales de cada momento llegara de más arriba de los Pirineos, de la península Itálica o del Mediterráneo oriental, directamente o por el norte de África. La conquista árabe musulmana fue, sin la menor duda, la última de las grandes fases orientalizantes que afectaron a este extremo del territorio europeo.

La historiografía española, muy influida por conceptos ideológicos que se remontan, en ciertos casos, a muy pocos años después del 711, se ha obstinado en destacar, acaso en inventar, el papel desempeñado por la tradición indígena –en el momento de la conquista quería decir tardorromana– en el origen, el desarrollo y la evolución de ese fenómeno histórico conocido por al-Andalus. Pero las justificaciones, aunque persistentes, nunca han sido muy convincentes, salvo para quien deseaba creer en ellas. Las coincidencias entre la cultura material –dejando al margen la religión– de los invasores y la de los conquistados no se explica, no puede interpretarse, como una simple influencia de los segundos sobre los primeros, sino con otros argumentos, que no la descartan de plano ni de modo tajante en ciertas cuestiones. La dinastía omeya, protagonista política de la conquista, estaba creando a esas alturas en el centro de su poder un mundo artístico de raíces sirias, con una mezcla de elementos romano-bizantinos e iraníes, en la medida en que la propia Siria, donde la dinastía arraigó, repetía ese esquema en su tradición artística.

Hubo unos años en que la provincia más occidental del imperio islámico no sufrió variaciones sustanciales respecto al esquema aplicado después de la conquista, aunque comenzaran a desarrollarse lentamente tres procesos diferentes: *arabización* o cambio de forma de expresión, del latín al árabe; *islamización* o conversión de la mayor parte de la población al islam; y *berberización* u ocupación de zonas poco pobladas con gentes procedentes del Magreb, en fase, a su vez, de arabización y de islamización.

Sería la llegada a al-Andalus del último príncipe omeya, Abd al-Raḥmān [I] *al-Dājil* (El Emigrado) (756-788), huido del golpe de Estado de los abbasíes y del asesinato de su familia, lo que provocó un cambio radical. Al-Andalus se separó del imperio islámico mediorientel, que, a su vez, acentuó su carácter iraní al trasladar su centro de gravedad a Bagdad, en el centro neurálgico de lo que había sido hasta hacía muy poco el imperio persa de los sasánidas. Pero, paradójicamente, los omeyas de Occidente no iniciaron un proceso de occidentalización, acentuando sus rasgos culturales romanos. Todo lo contrario. Mantuvieron una apariencia «omeya», especialmente en la reivindicación de su derecho al imperio que se les había arrebatado, pero comenzaron a copiar, en todos los órdenes, la estructura estatal de sus enemigos. Y otro tanto podría decirse de la cultura y del arte. También al-Andalus fue iranízándose, en la medida

en que adoptaba pautas de comportamiento que procedían remotamente del mundo persa. Difícilmente pueden comprenderse, sin tener en cuenta estas circunstancias, hechos tan característicos como la construcción, en pleno siglo VIII, de la almunia de al-Ruṣāfa (756), en los alrededores de Córdoba, y de la primera fase de la mezquita mayor de la capital andalusí (786-787), obras ambas del primer monarca de la dinastía, o las de la ciudad palatina de Medina Azahara (comenzada en 937) y de la tercera fase de la aljama de Córdoba (961), debidas al primero y segundo califas de al-Andalus, 'Abd al-Raḥmān [III] al-Nāṣir (912-961) y al-Hakam [II] al-Mustansir (961-976). La propia moda y muchos de los hábitos cortesanos del Occidente islámico sufrieron un proceso de orientalización que puede personalizarse en el famoso músico Abū-l-Hasan 'Alī ibn Nāfi', conocido como Ziryāb (789-hacia 857), que llegó de Bagdad y tuvo un papel destacado en el movimiento que introdujo las novedades culturales abbasíes. El mundo indígena estuvo al margen de todo ese proceso, que fue largo, complicado, tardó en cristalizar y, en una cierta medida, fue causa de la implosión de la propia dinastía omeya andalusí, que desapareció no sin dejar una profunda huella cultural e institucional en toda esta región del Mediterráneo, tanto en al-Andalus como en el Magreb.

Todas las realizaciones de la dinastía omeya de Córdoba estuvieron teñidas de un fuerte orientalismo, desde el momento mismo de su implantación en al-Andalus. Pero, muy especialmente, a partir del reinado de 'Abd al-Raḥmān II (822-852) esta tendencia se hizo notar no sólo en la arquitectura religiosa –mezquita mayor de Córdoba (848)–, sino, también, en la militar –alcazaba de Mérida (Badajoz, Extremadura) (855)–. Sería la proclamación del califato (929) la que daría lugar a una patente deriva orientalizante, a partir de las características formales de la tradición omeya de Siria y de la incorporación de otras cuyo origen conocido era Iraq, como puede constatarse en lo preservado de la ciudad palatina de Medina Azahara y en la tercera fase de la mezquita mayor de Córdoba (961), obra del califa al-Hakam II.

Donde la herencia iraní se hace más patente es en la iconografía de los marfiles, comenzados a producirse, seguramente por especialistas alóctonos, durante el reinado de 'Abd al-Raḥmān III, poco después de proclamarse príncipe de los creyentes (929). Realizados para cubrir la demanda de la corte y, sobre todo, como regalos diplomáticos, constituyen un paradigma del estilo decorativo omeya occidental y un rasgo definitorio de lo que empezaba a ser un auténtico arte dinástico. La iconografía de los marfiles –p. ej., la arqueta de Leyre, del Museo de Navarra– y su ornamentación vegetal, sumada a la de los raros ejemplos de plata llegados hasta nosotros –p. ej., la arqueta de la catedral de Gerona– dan una idea cabal de la imagen que los califas cordobeses pretendían dar de sí mismos, continuando una tradición que ya era oriental, y ahormándola, además, a las modas artísticas abbasíes. Una auténtica declaración de principios. Otras artes, como la cerámica, reflejan también el influjo mesopotámico, pero, al menos en ese momento, de un modo menos evolucionado, en tecnología e iconografía.

El hundimiento del califato de Córdoba no supuso la desaparición de su arte áulico, que pasó parcialmente a las cortes de los pequeños principados conocidos como Reinos de Taifas (*Mulūk al-Tawā'if*) –del siglo XI a principios del XII–, aunque a una escala mucho menos monumental en su apariencia «imperial» y en la ambición de sus empresas, y al sultanato almorávide –de finales del siglo XI a mediados del XII–, que lo introdujo en sus nuevas fundaciones magrebíes y le dio una mayor amplitud geográfica. Pero, desde el punto de vista conceptual, se produjo entonces un cambio casi radical: el arte de al-Andalus evolucionó sobre sí mismo hasta bastante después de la conquista castellana del sultanato de Granada (1232-1492) y pervivió en el llamado «estilo mudéjar». No se puede negar la llegada de algún nuevo aporte procedente del Oriente islámico, pero, en lo fundamental, puede decirse que su desarrollo posterior a comienzos del siglo XI se llevó a cabo a partir de su tradición. Desde entonces se limitó a utilizar formas selectas del propio decorado vegetal y geométrico. Se tendió a una creciente digitación de las palmas,

alargándolas y plegándolas sobre su eje. Sólo durante el período almohade –de mediados del siglo XII a mediados del XIII– se prefirieron, en los monumentos oficiales, las palmas lisas o muy poco digitadas. Fueron una forma plástica de difundir la diferencia política y doctrinal del nuevo califato occidental sunní, que se consideraba a sí mismo, a pesar de sus orígenes beréberes, sucesor y renovador del omeya de Córdoba.

No puede negarse que el sultanato nazarí de Granada alcanzó un alto nivel de refinamiento en sus empresas artísticas, pero, tampoco, que no hizo más que continuar con la evolución autónoma de lo andalusí, al margen, o casi al margen, de las corrientes mediorientales. Y eso a pesar de los intensos intercambios comerciales con Egipto.

La herencia artística andalusí continuó en el Magrib al-Aqsà, el actual Marruecos, e incluso alcanzó zonas subsaharianas –Mauritania y Mali–, por el sur, y la frontera oriental de Túnez, por el este, en manos de un artesanado que logró prolongar su vida varios siglos más con una habilidad técnica sorprendente, nutrida por recursos estilísticos que, en última instancia, procedían de la Córdoba omeya.

El fenómeno mudéjar se inició en ciertas zonas de la Península según iban siendo absorbidas militarmente por los reinos cristianos septentrionales. No es unívoco, sino que se prolongó y varió con el tiempo, dividiéndose en varias escuelas distintas en función de los estados conquistadores –Portugal, León, Castilla y Aragón– y de la cronología. Permanecieron allí, sobre todo en algunas ciudades, apreciables colonias de artesanos musulmanes, los llamados «mudéjares», que siguieron trabajando conforme a una tradición artística heredada de sus antepasados andalusíes. En la mayor parte de los casos esos artífices quedaron aislados de sus colegas de los territorios islámicos repitiendo el estilo, más bien diríamos fosilizándolo, alcanzado en cada lugar concreto. Sólo en ciertas ocasiones el patronazgo real, aristocrático o eclesiástico refrescaba esa herencia, propiciando alguna obra ejecutada por artistas foráneos, procedentes de lo que quedaba de al-Andalus y, por lo tanto, poseedores de un estilo más evolucionado, aunque sus raíces fueran idénticas. En otros casos, ciertas zonas, donde la tradición islámica se había desarraigado o no había existido, se repoblaron con deportados de territorios recién conquistados y fueron testigos de la aparición de manifestaciones clasificadas como mudéjares, sin ninguna conexión con las tradiciones locales anteriores. No debe desdeñarse tampoco, especialmente en el caso de Aragón, la llegada de influjos islámicos nuevos, que se mezclaron con los autóctonos, propiciados por las Cruzadas y el intercambio cultural al que dieron origen. Tanto si sus autores eran artistas locales, conocedores de lo que se estaba haciendo en los estados islámicos de Oriente Medio, como si eran extranjeros, establecidos aquí merced a la tolerancia de que podían beneficiarse, lo cierto es que no pueden explicarse ciertas manifestaciones, como las torres de planta poligonal de muchas iglesias aragonesas, sin aceptar la imitación de los alminares coevos, ayyubíes, mamelucos e, incluso, otomanos.

Astrolabio

Aleación de cobre, nielado

España, quizás Toledo, siglo XIV

Diám. 13,5 cm

Núm. inv. AKM 00611

Bibliografía: King 2005, p. 831-914; Makariou 2007, p. 28-29

(núm. 3); AKTC 2008a, p. 200-201 (núm. 76); AKTC 2008b (núm. 1)

Todos los detalles de este astrolabio parecen indicar que procede de España: *ankabūt* o araña, con representación de una porción del sistema celestial de coordenadas –estrellas fijas– que forma una red calada cuya línea es característica de los instrumentos magrebíes y andalusíes. De hecho, el círculo de la eclíptica, que lleva los nombres de las constelaciones del Zodiaco en árabe y latín, los marcadores tienen forma de medios tetrafolios y finalizan en tres anillos perforados y un extremo alargado y curvo. Dicho extremo indica la posición exacta de la estrella, cuyo nombre aparece grabado sobre su base en latín y árabe. Otros nombres de estrellas aparecen inscritos en el círculo externo y en el segmento del círculo medio –ecuador–. Posee cuatro discos, cada uno lleva la proyección de las coordenadas celestes; tres de ellos, que se realizaron en la primera época de la historia del instrumento, con las latitudes de Jerusalén y del norte de París.

Se han conservado bastantes astrolabios fabricados en al-Andalus entre los siglos XI y XV, pero sólo nos han llegado cinco procedentes de la España cristiana y anteriores al siglo XV. Cuatro de ellos, de Cataluña. El que nos ocupa no salió de allí y, además, es el único con inscripciones en árabe, latín y hebreo. Esta última lengua en forma de unos caracteres grabados sobre uno de los discos.

La anilla situada en el extremo superior –trono (*kursi*, en árabe)– lleva inscripción árabe: «Su propietario [es] el pobre Mas'ūd, que confía en Aquél que debe ser adorado». El último disco, que seguramente se fecha en la segunda fase de ejecución del astrolabio, aparece señalado como *'Arḍ al-Yazā'ir* (latitud de Argel o de las islas Baleares). Por la parte posterior es un disco correspondiente a la latitud de La Meca, que no aparece mencionada por su nombre. Es posible que la inscripción del anillo y la del último disco fueran ejecutadas por la misma mano, seguramente de Mas'ūd.

Por el reverso, el centro del campo presenta un doble cuadrado y, en la circunferencia, los signos del Zodiaco, en árabe, en la parte externa, y los nombres de los meses solares, por la interna, grabados sobre cartelas plateadas. Están incrustaciones sobre cartelas plateadas aparecen sólo en los astrolabios occidentales. En ningún caso se observan faltas de ortografía en la escritura árabe, lo que habla con seguridad del uso de la lengua vernácula y, más aún, de la supervivencia del árabe en la Península Ibérica mucho más allá de la Reconquista. | S. M.



Capitel

Al-Andalus, período omeya,
c. 950-970

Mármol

28 cm, por lado

Núm. inv. AKM 00663

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 177

(núm. 153); AKTC 2007b, p. 177

(núm. 153); Makariou 2007,

p. 90-91 (núm. 28)

Este capitel compuesto, con dos filas de hojas de acanto, ilustra una fase brillante de la escultura arquitectónica andalusí. El modelo del capitel corintio, presente en los numerosos vestigios romanos de España y, también, en sus interpretaciones de época visigoda, llega aquí a una elegancia muy perfeccionada. Se respeta la estructura general de los capiteles corintios, animada por dos filas de salientes a base de dos registros de pencas, el fondo aparece profundamente labrado, en «nido de avispa», organizado a base de tallos lisos, de donde brota la segunda fila de hojas. Por encima de un contario de ovas y perlas, un equino, también con factura de nido de abeja, se ve interrumpido por cuatro volutas, cuyos lados están decorados con una serie de hojas trilobuladas. Por encima aparecen cuatro dados, también con decoración vegetal.

El capitel del Museo Aga Khan presenta afinidades con los del Salón de 'Abd al-Rahmān III, en Medina Azahara, a seis kilómetros de Córdoba, datados, por las fechas que figuran en las basas, entre 342 y 345 H. (952-953 y 956-957). Se documenta allí, en varias ocasiones, el tipo compuesto, con dos filas de acantos. Se usan también los contarios de ovas y perlas, la talla general del conjunto, a base de tallos rectilíneos, y la idéntica decoración de las volutas. De los cuarenta capiteles que coronaban las columnas de mármol del salón, antes de su destrucción en el siglo XI, sólo se conservan once en

su lugar original. Si hubieran sido «labrados a partir de bloques cúbicos o casi cúbicos» el resultado final habría sido muy diferente del que vemos aquí. Por el aspecto de su talla, los capiteles de dicho salón no son cúbicos. Es con un capitel de Segovia, fechado en el ábaco en 349 H. / 960-961, con el que nuestra pieza presenta un mayor parecido. Tanto uno como el otro se inscriben en un cubo perfecto de 28 cm de lado. Estéticamente se hallan muy próximos, a pesar de que la pieza expuesta aquí muestra una factura más limpia, debida, sin duda, a su buen estado de conservación.

Los capiteles compuestos hacen su reaparición durante el reinado de 'Abd al-Rahmān III. Uno, de Loja, datado en 340 H. / 951-952 representa un buen y precoz ejemplo. Otro, conservado en la colección al-Sabah, fechado en 362 H. / 972-973, está un poco más adornado que el nuestro (*Dar al-Athar al-Islamiyya*, LNS 2 S). Por lo tanto, resulta razonable fecharlo entre 340 y 362 H. (951-952 y 972-973). Durante la *fitna* ('revolución') del año 1010, del saqueo de Madinat al-Zahrā', en la misma fecha, y, después, la caída del califato omeya de al-Andalus, en 1031, fueron numerosos los cambios de destino de las piezas. Y esto resulta cierto hasta para los elementos arquitectónicos. Por este motivo, se reutilizaron muchos capiteles andalusíes, incluso en Italia. | S. M.



**Manuscrito de *Mi'a Layla wa Layla*
(Las mil y una noches) y del *Kitāb
al-yugrafiyya* (Libro de la Geografía)
de al-Zuhri (m. 1154-1161)**

Copiado por 'Abd Allāh ibn 'Abd al-Mawla al-Nuyum

Al-Andalus, fechado en 632 H./1235 d. C.

Tinta y acuarela opaca sobre papel

19 × 26,5 cm

Núm. inv. AKM 00513

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 156. (núm. 122); AKTC 2007b,
p. 155 (núm. 122)



Este manuscrito contiene la más antigua copia conservada del *Libro de la Geografía* de al-Zuhri, seguida de una de las más antiguas versiones de las famosas narraciones del califa abbasí Hārūn al-Rašīd, *Las mil y una noches*, probablemente adaptada de una fuente persa. El *Libro de la Geografía* fue escrito para acompañar a un mapa encargado por el califa abbasí al-Ma'mūn. Contiene una descripción del mundo en ese momento e incluye algunas informaciones nuevas sobre los caminos y los productos vendidos en las tierras islámicas occidentales y el África subsahariana, así como la expansión del islam. La segunda copia conservada se custodia en la Biblioteca Nacional de París y se fecha en 1410 d. C. La versión de *Las mil y una noches* está reproducida, en este caso, en escritura magrebí y se titula *Ciento y una noches*, y basa su antigüedad en la más amplia tradición de las *noches*. | A. E., L. A.

Escribanía

Al-Andalus, período nazarí, siglo xv

Madera de nogal. Taracea: madera, hueso y nácar

22 × 49 × 33 cm

Núm. inv. AKM 00634

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 125 (núm. 93); AKTC 2007b,
p. 128-129 (núm. 93)

Esta escribanía de madera es un raro y extraordinario ejemplo de los lujosos trabajos de ebanista labrados en al-Andalus durante el período nazarí (1232-1492).

La tradición de los trabajos de taracea se remonta al período omeya andalusí (756-1031), como puede comprobarse en diversas realizaciones sobre los *mihrāb*, las puertas y toda una gama de objetos. La forma característica de los objetos de ebanistería nazarí abarca toda una serie de piezas de taracea con marfil, hueso, metal, madera y nácar. El programa decorativo de esta pieza está formado por una gran estrella de ocho puntas, creada a base de cintas entrecruzadas. Estos motivos se documentan en muchos de los ejemplos de la misma época conservados en el Museo de Granada y en la Alhambra. La caja tiene un compartimento interior donde, seguramente, se guardaban los instrumentos de escribir. | A. E.



Lampadario

Al-Andalus, omeya, siglo X

Inscripción árabe: «Bendición», repetida

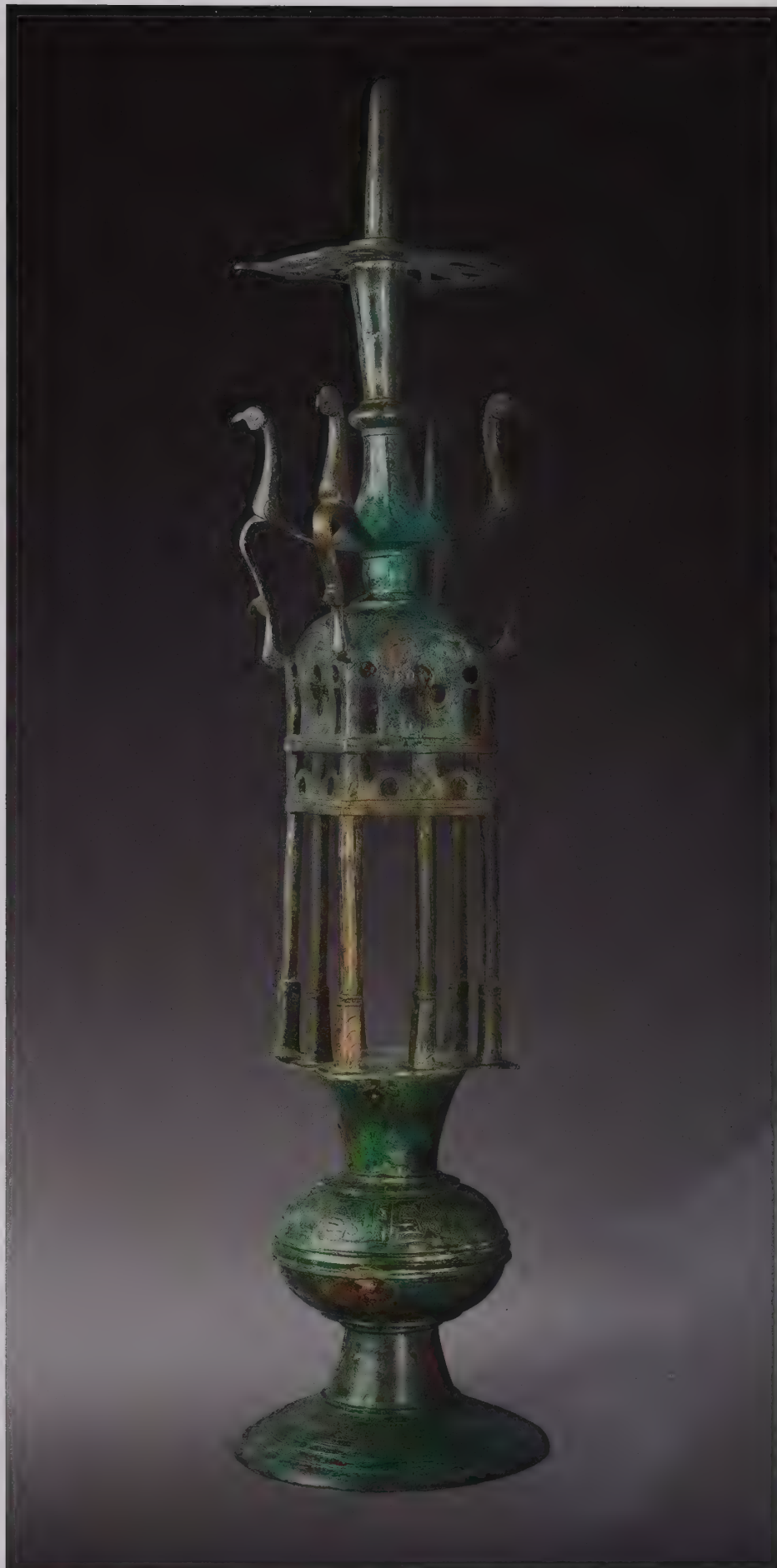
Bronce fundido, calado, grabado y decoración batida

Alt. 52,5 cm

Núm. inv. AKM 00593

Bibliografía: AKTC 2008b, núm. 2

Este raro pie de lámpara fue fabricado durante el gobierno de los omeyas de al-Andalus (756-1031), descendientes de la primera dinastía omeya, cuya sede fue Damasco. Cuando los abbasíes destronaron a los omeyas, en 749, el único miembro superviviente de la familia huyó a la Península Ibérica y estableció aquí una nueva rama de la dinastía. Este objeto incluye una inscripción cúfica, típicamente islámica. Su forma y decoración reflejan el influjo de la cultura bizantina, que precedió al dominio omeya de Siria. | L. A.



Canes y vigas mudéjares

48

Canes de madera labrada

España, Toledo, siglos XIII-XIV
Roble labrado
Long. máxima: 42 m
Núm. inv. AKM 00719
Inéditos

49

Canes de madera labrada

España, Toledo, siglos XIII-XIV
Roble tallado
72 cm
Núm. inv. AKM 00720
Inéditos

50

Viga

España, Toledo, siglos XIII-XIV
Roble tallado
Long. 160 cm
Núm. inv. AKM 00721
Inédita

51

Viga

España, Toledo, siglos XIII-XIV
Roble tallado
34,5 × 73 cm
Núm. inv. AKM 00723
Inédita

El llamado estilo mudéjar de la Península Ibérica es una síntesis de los estilos artísticos islámico y cristiano, iniciado en el siglo XII y que pervivió hasta el siglo XV. Durante el período medieval los artesanos mudéjares destacaron en los trabajos de madera, yeso, cerámica, metal y tejidos (Ecker 2004, p. 58). Las bellas vigas y canes de madera labrada de este grupo lucen elementos decorativos que son reminiscencias de otros elementos arquitectónicos atribuidos a Toledo. Las palmas plegadas y curvilíneas se documentan, por ejemplo, en la colección de la Hispanic Society of America, de Nueva York (Ecker 2004, p. 64-65 y 147-148 [núm. 56, inv. D51-D60]). Heather Ecker hizo notar que la combinación de palmetas recurvadas (que «arrancan desde las volutas del extremo como la proa de una nave; *canecillos de proa o quilla*, en español, entre dos sarmientos de vid que se proyectan, como puntas, hacia afuera»), con florones multipétalos, hacen que se considere Toledo, más que Granada, como su lugar de origen. Otros paralelos se hallan en la David Collection, de Copenhague (Von Folsach 2001, p. 271 [fig. 437, núm. inv. 46 a-b/1999]). Los restos de policromía que se conservan en algunas de las piezas de este grupo (p. ej. núm. cat. 48) hacen suponer que estuvieran primitivamente pintadas. | L. A.





49



50



51

Tres alfarzones con decoración geométrica de lacería

Al-Andalus, período nazarí, siglos XIV y XV

Madera, labrada y pintada

Cada pieza: 151 cm

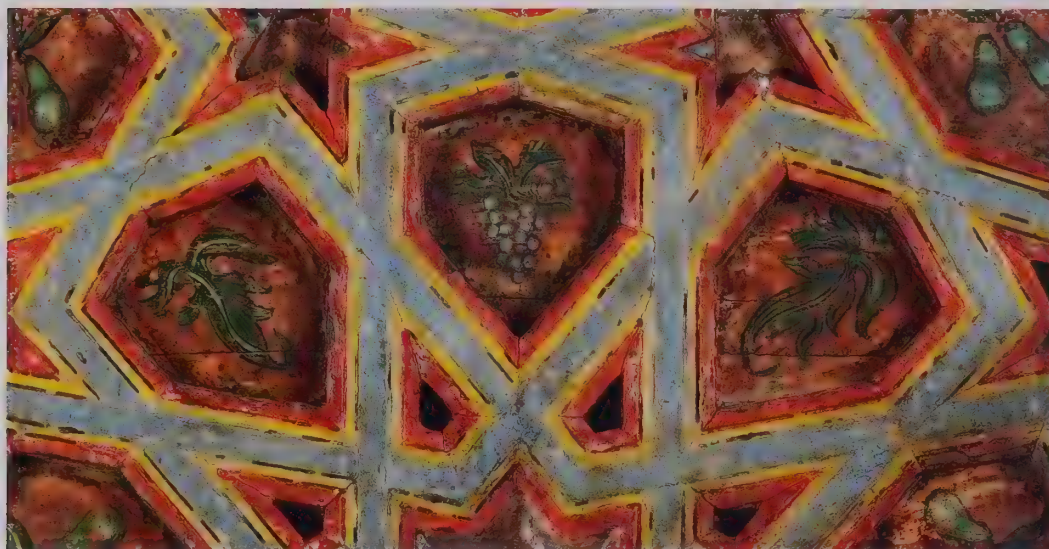
Núm. inv. AKM 00730

Bibliografía: Museo sin Fronteras 2000, p. 285

El largo período de tiempo que la dinastía nazarí (1230-1492) consiguió mantenerse en el estado andalusí de Granada es digno de destacar, habida cuenta del número de problemas militares y políticos existentes en esa zona geográfica a los que hubieron de hacer frente mientras conservaron el poder. A medida que los centros de autoridad islámicos fueron, durante la Edad Media, desplazándose desde el centro hacia las regiones más orientales, las zonas occidentales comenzaron a desarrollar modos propios. Al-Andalus y el norte de África no fueron una excepción.

Las tres piezas expuestas aquí proceden de una única armadura de madera decorada con lacería, un motivo que apareció durante los siglos XIII y XIV. Cada triángulo equilátero aparece subdividido en dos pequeños paneles de menor tamaño que dan

lugar a un esquema radial a partir de una estrella central de a ocho. Este tipo de estrella, formada por la superposición de dos cuadrados, con un ángulo de 45°, aparece en la decoración de la Alhambra. Heather Ecker ha descrito este motivo, conocido como «lazo de a ocho», que consiste en la creación de un diseño geométrico a base de varios entrelazos que rodean la estrella de ocho puntas; aparece en el período nazarí sobre diferentes materias: madera, yeso, tejidos (ejemplos sobre tejidos y madera, véase Ecker 2004, p. 47-51 y 139-140, núm. cat. 42-44, de la Hispanic Society de Nueva York, aunque se conserven otros de diferentes colecciones). Cada paño de madera luce, también, un dibujo vegetal, pintado sobre una base de color pardo y subdividido por otros, con los bordes en altorrelieve, pintados en azul claro y perfilados de amarillo y rojo. | L. A.





Viga con motivos caligráficos y vegetales

Al-Andalus, período nazarí, siglo XIV

Madera

29,8 × 146 cm

Núm. inv. AKM 00725

Inédita

Esta viga de madera, cuidadosamente labrada, lleva una inscripción árabe cúfica entre dos cenefas horizontales. El epígrafe se entrelaza con una decoración de ataurique formada por roleos con hojas de vid y palmetas plegadas. La ornamentación vegetal se diferencia de la epigráfica por una mayor densidad de talla en los elementos vegetales. El estilo documentado aquí parece haber sido muy frecuente durante el período nazarí (1238-1492) y, también, en el norte de África sobre una gran variedad de objetos. En España se documenta en las yeserías de la Sala de

las Dos Hermanas, de la Alhambra, construida en el siglo XIV (véase Barrucand 2002, p. 202-203). Piezas semejantes, en las que se yuxtaponen motivos caligráficos y vegetales, pueden verse también en una viga procedente de Toledo, fechada en 1360, y en una pieza de yesería, de los siglos XIII o XIV, procedente de España o del norte de África, conservadas ambas en la David Collection, de Copenhague (Von Folsach 2001, p. 270 [núm. 434, núm. inv. D 14/198] y p. 251 [núm. 400, núm. inv. 35/1978, impreso, por error, a la inversa]), respectivamente. | L. A.



Viga de madera policromada

Fez, Marruecos, período almohade, siglo XII

Pino, labrado y pintado

30,8 × 313 cm

Núm. inv. AKM 00631

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 189 (cat. E); AKTC 2007b, p. 191 (cat. E); Makariou 2007, p. 192-193 (núm. 70); AKTC 2008a, p. 252-253 (núm. 99)

Inscripción:

Somos el pueblo que no se avergüenza de morir luchando.

Ni siquiera cuando pensamos en [las tribus del] Amir y Salul.

El amor a la muerte nos acerca al momento de nuestro destino.

Mientras, ellos [los enemigos] maldicen el momento y agotan sus horas.

Ni uno solo de nosotros murió en su lecho.

Y ningún asesinado quedó sin venganza.

Nuestras vidas se deslizan sobre el acero de nuestras espadas.

Y sólo en nuestras hojas [nuestros enemigos] encuentran su fin.

Dos frisos de pino, esculpidos, pintados y parcialmente dorados aparecieron, sucesivamente, en el mercado procedentes de un mismo conjunto palatino situado en España. La utilización de pino en vez de cedro señala claramente a al-Andalus. Las partes conservadas, 6,26 m, están decoradas con una inscripción que reproduce una oda de la Arabia preislámica, en metro *tawil*. La igual longitud de las dos partes, de más de tres metros, y su forma permiten restituir su disposición en una estancia de un poco más de 9 m². Se pueden aducir paralelos en conjuntos más tardíos, como la Torre de la Cautiva de la Alhambra, de planta cuadrada, en la que cada uno de los muros recibía una parte de la *qaṣida*.

Ambos frisos se situaban sobre dos muros perpendiculares, probablemente en la base de la cubierta. Los textos iban seguidos, contrariamente a lo indicado en dos ventas sucesivas. El ejemplar B, vendido el primero, iba a continuación del A. Las dos reproducían partes de una *qaṣida* del poeta Yāhiliyya Samaw'al ibn 'Adiyā, muerto hacia 560. El texto ofrece variantes en relación al que aparece en el diván editado: en el primer hemistiquio del último verso el sujeto cambia, el «nosotros» reemplaza al «yo», y, en otro, la palabra *dibāt* fue reemplazada por *suyūf* ('las espadas'); finalmente, un dístico entero fue desplazado. Como cada dístico posee unidad de significado, este hecho no perjudica a la comprensión del texto.

Merece destacarse el recurso a una poesía preislámica. Es el indicio de la existencia de un medio letrado, muy versado en la poesía árabe primitiva, y esta sensibilidad apoya también la atribución a al-Andalus, tierra de conservación de la literatura árabe

clásica. Esta circunstancia dará lugar, más de un siglo después, a un diálogo entre el más grande de los historiadores y ministros del reino nazarí, Lisān al-Dīn ibn al-Jatīb (m. 1374), y el más grande historiador del islam, Ibn Jaldūn (m. 1406). En al-Andalus, que se deslizaba hacia su fin, suponía la conservación de los vestigios de la gloria literaria de los árabes, mientras que en el resto del mundo árabe, donde aún se escribía la historia, se había convertido en un lenguaje técnico y utilitario.

La inscripción es de escritura angulosa, desprovista de puntos diacríticos. Las letras aparecen reducidas a un tercio de la altura disponible hasta el renglón, lo que contrasta con los ápices alargados. Los *lām-alif* cruzados sobre la pieza A se caracterizan por lucir un motivo polilobulado en su tercio superior. El extremo del *lām* se enrolla alrededor del tallo de la letra. La proporción de los tallos impide datar la inscripción en época almorávide. Por el contrario, está muy próxima, por su talla y por numerosos rasgos epigráficos, a una inscripción coránica, sin fecha, del Museo de Batha, de Fez, y de una estela prismática, del mismo museo, fechada en 580 H. / 1184. La forma de la *hā* (pieza A), realizada con dos triángulos esféricos superpuestos (*hā* trenzada) es un rasgo específico de esta inscripción. Aparece en Oriente a finales del siglo XI y se encuentra en dos inscripciones funerarias de Badajoz, fechadas, respectivamente, en 539 H. / 1144 y 556 H. / 1160 y tiene también paralelos en inscripciones meriníes y nazaríes. Sin embargo, es la decoración vegetal, cuya simplicidad contrasta con las maderas meriníes, la que incita a fechar, de modo más precoz, en el transcurso del siglo XII. | S. M.



Incensario en forma de pájaro

Mediterráneo islámico, probablemente Sicilia, siglos XI- XII

Bronce

17 x 25,5 cm

Núm. inv. AKM 00603

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 30 y 122-123 (núm. 42); AKTC 2008b, núm. 6

El incienso se usó en el mundo islámico para perfumar a las personas y la atmósfera con una mezcla fragante de aloe (madera, incienso y ámbar gris). Según el historiador al-Mas'ūdī, a un invitado del califa al-Ma'mūn (r. 813-833) se le regaló, en el siglo IX, un incensario para quemar perfume después de la audiencia (Bloom y Blair 1997, p. 120). Los incensarios de metal fueron producidos con gran variedad de formas, incluidos animales con aspecto de leones y pájaros, asociados al Paraíso y la buena suerte. En este caso, la cabeza y el cuello son abatibles, para facilitar la introducción del incienso que, al quemarse, emitía su penetrante aroma por los orificios de la decoración. Obra maestra de la metalistería medieval, este

incensario reproduce el aspecto de un tipo de pichón llamado *iscandarún*, deformación del nombre de la ciudad turca de Iskenderum, derivado a su vez de Alejandro Magno (*Iskandar*). Esa especie de ave era originaria de Iraq y se extendió por el Mediterráneo. Aunque esta pieza posee una forma muy parecida a la de los incensarios coevos de Jorasán, su hechura es más pesada y más escultórica, los orificios más anchos y tanto el color como la pátina son diferentes. Se ha sugerido que tuviera origen siciliano y hubiera sido realizado a finales del siglo XI o comienzos del XII, durante el gobierno de los gobernadores árabes o normandos, pero estudios recientes parecen abogar por un origen diferente. | A. F.



Ataifor con pavón

Norte de África, en torno a los siglos XI y XII
Cerámica pintada bajo cubierta

Diám. 23,8 cm

Núm. inv. AKM 00579

Bibliografía: Fehérvári 2000, p. 75; AKTC 2007a, p. 82 (núm. 52); AKTC 2007b, p. 80 (núm. 52)

El pavón o pavo real se asociaba al Paraíso y a la realeza. En la cultura islámica aparece representado sobre una larga serie de objetos: cerámica, tejidos, metales y artes del libro. Algunos creían que había sido expulsado del Paraíso por Adán y Eva a causa de sus gritos tristes. Pero, de hecho, es un motivo decorativo muy popular en la ornamentación de piezas de vajilla cerámica, desde el norte de África hasta Asia Central y durante un período de tiempo muy

extenso. La representación del pájaro se extiende cuidadosamente hasta la zona inferior del galbo del ataifor y las plumas de la cola aparecen con frecuencia curvadas por encima de su cabeza. En este caso, los motivos decorativos, la técnica y la paleta son característicos de una producción norteafricana: un gran pájaro con detalles incisos aparece dibujado en verde, amarillo y manganeso sobre un fondo amarillento. | A. F.



Caja de vidrio tallado

Vidrio, soplado y moldeado Bisagras y cierre de bronce
Long. 11,3 cm
Probablemente Italia (Sicilia) o al-Andalus, siglos x-xi
Núm. inv. AKM 00652
Inédita

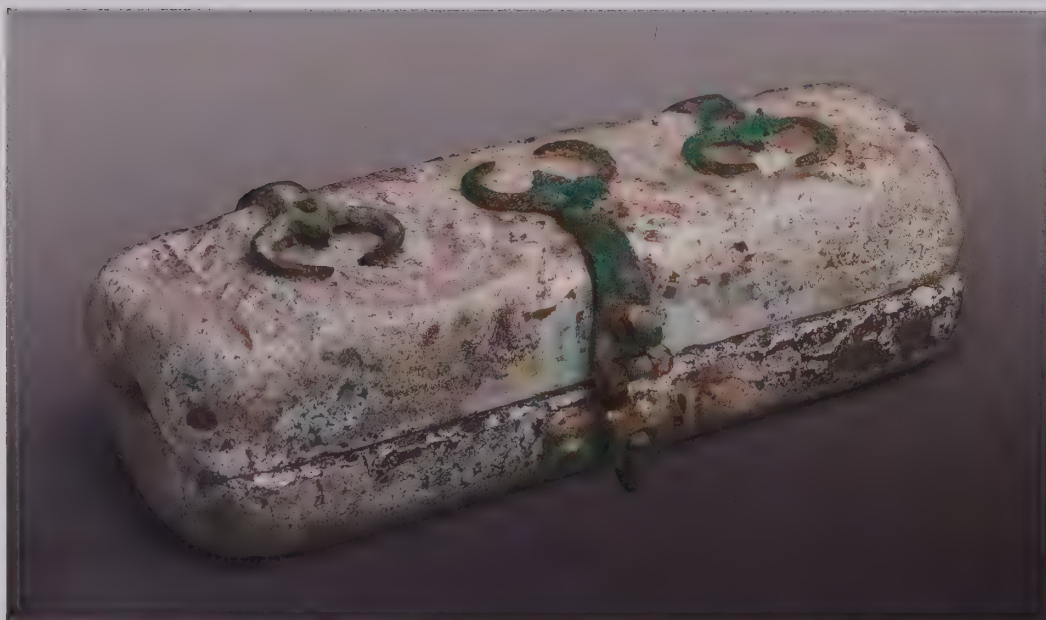
La técnica del vidrio tallado islámico es bien conocida, en lo que se refiere a los siglos ix y x, sobre una gran variedad de formas, entre ellas algunas decoraciones realizadas con ruedecilla de piedra, metal o madera y con tornos de tallar, fabricados con punta de piedra o diamante (Carboni 2001, p. 71). Esta caja rectangular, que presenta policromía iridiscente, está formada por dos partes –sopladas y luego talladas–. La superior presenta un motivo a base de dos círculos y de rombos y, la inferior, uno o dos en forma de cometa. Las bisagras y el cierre finalizan en sendos pares de apéndices, como cuernos.

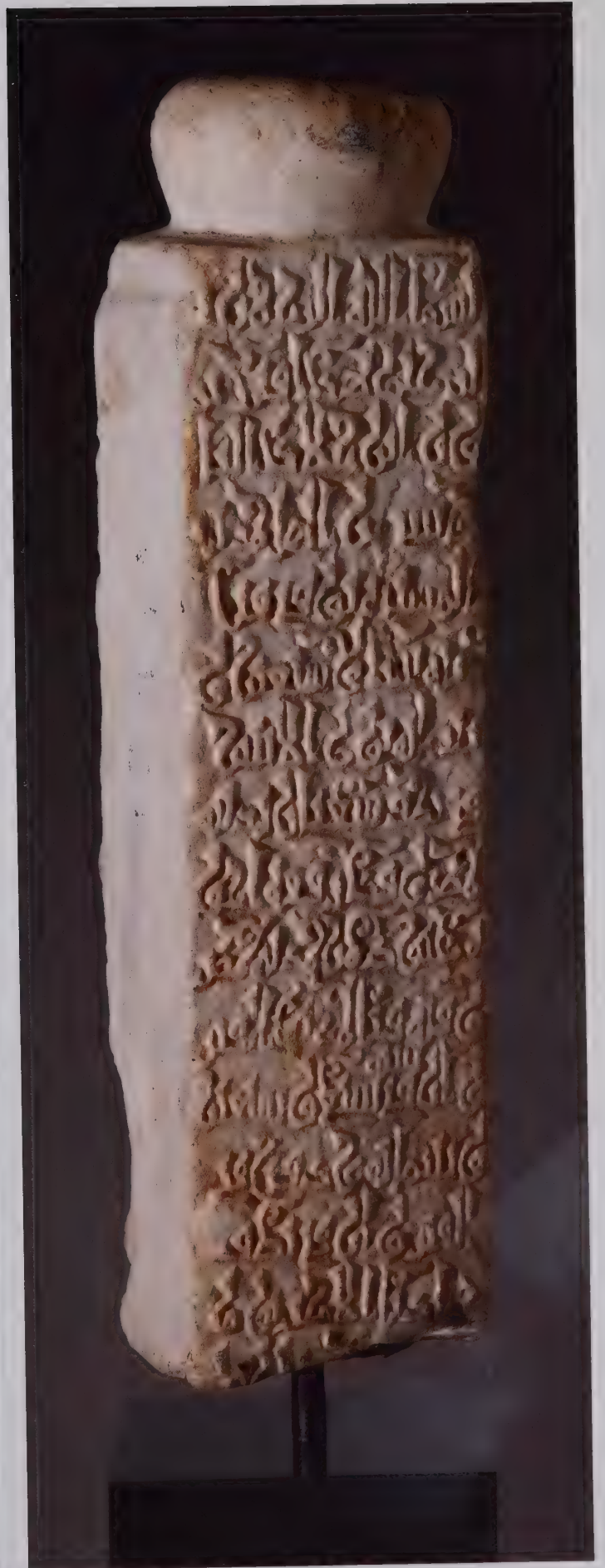
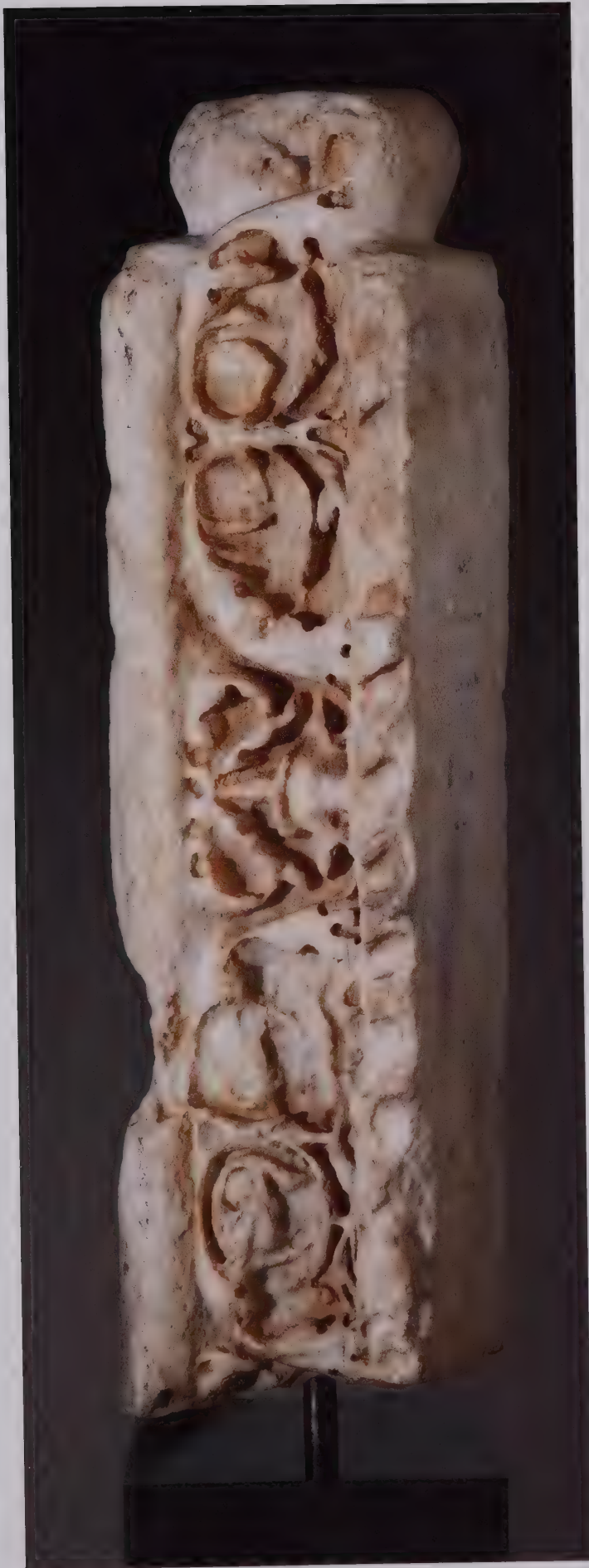
La talla a torno es anterior al islam y estuvo ampliamente difundida en el mundo romano y en el sasánida. En torno a los siglos iv o v parece haber declinado por toda la cuenca mediterránea, para volver a renacer, durante los siglos viii y ix, en el mundo islámico oriental, especialmente en Irán e Iraq (Carboni y Whitehouse 2001, p. 155). Aunque, en este caso, la técnica parece más propia del mundo islámico oriental, la forma es una reminiscencia de los estuches producidos en al-Andalus y en Sicilia (véanse, por ejemplo, Dodds 1992, p. 192 [núm. 2] o Von Folsach 2001, p. 255 [núm. 407]). | L. A.

Estela funeraria

Norte de Africa, fechada en 377 H. / 987 d. C.
Mármol
Alt. 59,5 cm
Núm. inv. AKM 00662
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 72-73 (núm. 72); AKTC 2007b, p. 68-69 (núm. 42)

En el mundo islámico hay una larga tradición de estelas de mármol epigrafiadas. Esta estela es un ejemplo representativo de la producción norteafricana, típicamente tunecina, durante los siglos x y xi. Las quince líneas de la inscripción cúfica contienen el nombre de alguien, que fue seguramente un comerciante de cueros (*yallād* puede también significar, sin embargo, 'curtidor', según Abdullah Ghouhani). La fecha que aparece, la de su fallecimiento y recogida de su cuerpo por su hermano en la ciudad donde murió, es mediados de *ša'ban* 376 H. / 29 de diciembre de 986 d. C. La fecha de su entierro en otra ciudad, seguramente donde residía, es mediados de *yumadā II* 377 H. / 15 de octubre de 987 d. C., lo que significa que fue enterrado varios meses después de su muerte (traducción de A. Ghouhani). Se ha supuesto que la ciudad donde falleció fue El Cairo (*Miṣr*), pero también pudo ser Mansūf. Anchas hojas de acanto, labradas en alto relieve, evocan los jardines del Paraíso, sobre el reverso de este elemento reutilizado como *spolium* arquitectónico romano. | A. E., L. A.







Egipto y Siria

LADAN AKBARNIA

107

DESPUÉS DE LA REBELIÓN DE LOS ABBASÍES en el año 750 contra la primera dinastía islámica, los omeyas, el núcleo del mundo islámico se trasladó de Damasco a Bagdad. El éxito abbasí se vio alimentado por el apoyo de los soldados esclavos conocidos como mamelucos (término que en árabe significa 'esclavo'), quienes, en última instancia, fueron ganando mayores cotas de poder y contribuyeron en la práctica al debilitamiento del dominio abbasí en beneficio de las dinastías provinciales, que gobernaban de manera independiente y juraban una falsa fidelidad al califato abbasí para legitimarse en el poder. Mientras tanto, en el norte de África, los tuluníes se independizaron del califato abbasí y se establecieron como la primera dinastía independizada de Egipto (865-909). Egipto adquirió aún más importancia bajo el régimen de los fatimíes, que reivindicaban ser descendientes de la hija del profeta Muḥammad, Fátima, y de su marido 'Alí, primo hermano de Muḥammad. Los fatimíes llegaron a Egipto en el año 969, crearon la capital de El Cairo, cercana a la antigua ciudad de Fustāt, junto al Nilo, y gobernaron en el punto álgido de su régimen gran parte del norte de África, Sicilia, Yemen, El Hiyaz y algunas zonas de Siria.

La dinastía fatimí sucumbió en el año 1171 a manos de Ṣalāh al-Dīn Yūsuf ibn Ayyūb, conocido en Occidente con el nombre de Saladino. Los ayyubíes eran de origen curdo y habían servido a las órdenes de los zenyíes, descendientes de un esclavo de Malik Shah (que reinó entre 1072 y 1092), el último de los grandes gobernantes selyuquíes de Irán. En el siglo XII, los zenyíes se hicieron con el control de diversas zonas de Iraq y Siria y, a continuación, dirigieron sus miradas hacia Egipto, donde Saladino obtuvo la victoria como oficial de Nur al-Dīn Zengi. No obstante, los planes de Saladino eran más ambiciosos: en 1169 usurpó a su amo el poder en Egipto y, después de la muerte de Nūr al-Dīn en 1174, conquistó también Siria. Durante su reinado entre 1169 y 1250, la dinastía ayyubí gobernó Yemen, El Hiyaz y zonas de Mesopotamia, además de Egipto y Siria. Con el tiempo, los ayyubíes fueron sustituidos por miembros de los mismos soldados esclavos, los mamelucos, que anteriormente habían servido a las órdenes de los abbasíes y posteriormente bajo los buyíes (934-1062) y los ayyubíes. En 1250 los mamelucos llegarían finalmente a establecer su propia dinastía dejando de prestar servicio a otros gobernantes, y su régimen perduró hasta la conquista otomana del año 1517.

A causa de las distintas corrientes políticas y culturales que agitaron Egipto y Siria entre los siglos X y XVI, el arte de ambos países en ese período muestra una combinación de motivos, estilos y técnicas artísticas legadas de la cultura cortesana abbasí, si bien refleja también nuevos elementos desarrollados con cada nueva dinastía. Por ejemplo, se cree que la técnica de la cerámica vidriada se desarrolló durante los siglos VIII y IX a partir de piezas de vidrio de Egipto y Siria, luego se incorporó a la cerámica iraquí de los siglos IX y X y, por último, se reintrodujo como elemento decorativo en la cerámica de Egipto durante el período fatimí (Bloom y Blair 1997, p. 251). En determinadas ocasiones, las similitudes estilísticas y técnicas de las diferentes formas de artesanía elaboradas bajo estas dinastías hace difícil atribuir objetos sin datar o identificar a una corte en particular (véase núm. cat. 66). Sin embargo, tal como corroboran la gran calidad y enorme abundancia de piezas artísticas y arquitectónicas de la región, este período contribuyó de manera significativa a la cultura visual del mundo islámico.

59

Ataifor con pavón

Siria, siglo XII

Cerámica, loza dorada sobre cubierta blanca, opaca

Diám. 24,3 cm

Núm. inv. AKM 00550

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 82 (núm. 51); AKTC 2007b, p. 80 (núm. 51)

60

Ataifor con decoración radial

Siria, siglo XII

Loza dorada, decoración sobre cubierta blanca opaca

Diám. 23,5 cm

Inscripción (árabes):

Círculo central: «Gloria»

Exterior: *min san'a Abi Mashhur jass* («obra de Abi Mashhur, especial [¿encargo real?])»

Núm. inv. AKM 00551

Inédito

Dada la situación de Siria, en el centro de numerosas vías de intercambio cultural, no resulta sorprendente que las excavaciones llevadas a cabo en hornos medievales hayan documentado cerámicas con una gran variedad de técnicas y diversos motivos y estilos. Debido a esto, la identificación y clasificación de este material resulta especialmente difícil (véase la discusión sobre la cerámica de Raqqa en núm. cat. 61). Las dos piezas de loza dorada que se presentan aquí pueden clasificarse estilísticamente entre las conocidas como cerámicas del tipo *Tell Minis*, cuyo nombre deriva de la ciudad siria occidental de Ma'rrat al-Nu'mān, que se distinguen por su pasta y por su característica decoración dorada. Oya Pancaraoglu hizo notar que no existe ninguna evidencia de que el descubrimiento de esas piezas en Tell Minis demostrase la existencia allí de un centro de producción (Pancaraoglu 2007, p. 63). En realidad, las piezas conocidas como tipo *Tell Minis* se caracterizan por el uso de una decoración vegetal formada por tres o cinco hojas lobuladas, acabadas en punta, que suelen rodear a un motivo central, como un pavón semejante al del núm. cat. 59, o a uno no figurativo, como el medallón circular radial del núm. cat. 60. Estos motivos pueden tener un significado propiciatorio. En todo el mundo iranio el pavón aparece asociado a la realeza y, en sentido místico, al Paraíso, como afirmó el poeta sufí Farid al-Din 'Atṭār (m. 1220) en su *Mantiq al-Tayr* o 'Asamblea de los pájaros'. Piezas similares se conservan en otras colecciones, como la Harvey B. Plotnick Collection, de Chicago. Un ataifor de esta colección lleva un pavón, en el centro, semejante al núm. cat. 59 de este catálogo, mientras que otro luce el sello de Salomón, dentro del cual aparece escrita la palabra árabe «Bendición» (*baraka*), de un modo no muy diferente al de «Gloria», que aparece en la pieza núm. cat. 60. Más aún, como en esta última, los dos ejemplares de Chicago llevan inscripciones árabes, por la parte externa, que identifican el alfar o al artista, seguidas del término *jass*, que puede traducirse como 'especial' o 'privado', indicando, quizás, un encargo real o especial para alguien (véase *ibidem*, p. 62-63). | L. A.



Azulejo con apertura en forma de estrella de ocho puntas

Siria (cerámica tipo *Raqqa*), período ayyubí, comienzos del siglo XIII
 Cerámica a molde, con cubierta transparente turquesa
 36,5 cm, por lado
 Núm. inv. AKM 00702
 Inédito

Este azulejo, fabricado a molde, está decorado con roleos y palmetas en torno a un hueco central en forma de estrella de ocho puntas, con una palmeta trilobulada en cada uno de los cuatro ángulos. Todo el campo decorativo está circunscrito por una cenefa hendida en el centro. El azulejo lleva una cubierta azul turquesa, transparente, y se asemeja a otras piezas realizadas con la misma técnica a las que se hace proceder de Siria, fechadas en el siglo XII. Se puede poner en relación con otras cerámicas producidas en el vecino mundo iranio, como parece indicar otro ejemplo a molde de la David Collection, de Copenhague, con cubierta de vedrío turquesa y dieciséis pequeñas aperturas separadas de forma regular, con forma, todas, de estrella de ocho puntas (Von Folsach 2001, p. 167, [núm. 208, inv. núm. 5/1980]).

La llamada cerámica tipo *Raqqa* –que siempre se ha referido a un amplio espectro de tipos alfareros, entre los que se incluyen algunas piezas de loza dorada, pintadas bajo cubierta, con vidriados monocromos, *Laqabi* y *Tell Minis* (véase núm. cat. 59-60)– ha sido objeto de numerosos estudios, especialmente en los últimos años. La ciudad, situada en la orilla izquierda del río Éufrates, en Siria, es uno de los primeros yacimientos donde se han excavado cerámicas islámicas. Se ha aceptado que cerámicas

parecidas a las descubiertas en Raqqa fueron producidas allí y llevadas a otras regiones, como Anatolia, Irán, Egipto (para un resumen de las investigaciones sobre las cerámicas de Raqqa, véase Jenkins-Madina 2006, p. 7-8). Hace menos tiempo, Oliver Watson sugirió que un tipo de cerámica semejante también se fabricó en otros lugares de Siria y que existen claras evidencias de que Egipto fue un centro de producción alfarera de igual o superior calidad, con la excepción de la loza dorada (Watson 1999 y Watson 2004, p. 289). Los últimos trabajos sobre las cerámicas de Raqqa, llevados a cabo por Marilyn Jenkins-Madina, quien estudió un grupo de piezas de este tipo encontradas en Konia, junto a las de Raqqa de la colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. Jenkins-Madina llegó a la conclusión de que estas obras fueron fabricadas en los primeros treinta años del siglo XIII, cuando la dinastía ayyubí estaba en el poder (1169-1260), concretamente durante el período en que el príncipe Malik al-Ašraf Mūsā tuvo su residencia en Raqqa y ejerció un amplio mecenazgo constructivo en la ciudad (Jenkins-Madina 2006, p. 186-187). Después, Raqqa fue ocupada por los selyúquies de Rūm y por los emperadores de Juarizm y destruida, probablemente, por los mongoles iljaníes, en 1265. | L. A.



Viga tallada con inscripción coránica

Siria, finales del siglo XII - principios del XIII

Madera tallada

11,2 × 122 cm

Texto: azora *al-Baqara* (La vaca), 2: 255

Núm. inv. AKM 00632

Bibliografía: Makariou 2007, p. 118-119 (núm. 39); AKTC 2008a, p. 73 (núm. 17)

Entre sus dos extremos lisos, que llevan muescas para su colocación, se extiende un largo cartucho con una inscripción en relieve que destaca sobre el fondo delicadamente esculpido con decoración vegetal, salpicado de pequeños cogollos, hojas dobles y hojas de palma de punta alargada y curvada, bastante habitual en el repertorio sirio. Esta madera tallada, con decoración epigráfica, pudo haber pertenecido al lado menor de un cenotafio. La inscripción contiene parte del verso 255 de la azora *al-Baqara* (La vaca), el segundo capítulo del Corán: «[¿]A Él pertenece cuanto hay en los cielos y en] la tierra! ¿Quién intercederá ante Él si no es con Su permiso?». Conocido como el «verso del Trono», este es uno de los pasajes del Corán más utilizados en el contexto funerario y en la decoración de los *mihrābs*. La caligrafía es muy representativa de la escritura nasjí de los ayyubíes, una forma de cursiva que destaca por su elegante sencillez y su carácter compacto y dinámico. Algunas piezas sirias y egipcias presentan esta misma combinación de letras suavemente redondeadas sobre una estilizada vegetación. En el Museo de Arte Islámico de El Cairo (David-Weill 1931, p. 34-35, núm. 2118, lám. 21) se conserva un fragmento de un friso epigráfico descubierto en el mausoleo del Imán al-Shafí'i, seguramente procedente de un cenotafio, que se asemeja enormemente a esta pieza. | C. J.

Capitel con animales fabulosos

Siria oriental o Mesopotamia, primera mitad del siglo XIII

Mármol

Alt. 33 cm

Núm. inv. AKM 00731

Inédito

Este capitel es octogonal, en la base, y cuadrado, en su parte superior. Luce una decoración de roleos, con motivos de palmetas y medias palmetas, que rodean a una pareja de animales que parecen ser una mezcla de esfinges y grifos, con las caras vueltas en diferente dirección. La decoración aparece realizada en bajorrelieve sobre cada una de las cuatro caras de la pieza. Las superficies situadas en los ángulos llevan una decoración de roleos más abstracta que la descrita. Ornamentación semejante se documenta en diversas clases de objetos, como uno de bronce, realizado para colgarse, de la colección Nasser D. Khalili, de Londres (Rogers 2008, p. 101 [núm. 111]); un cofre de madera tallada de la David Collection, de Copenhague (Von Folsach 2001, p. 266 [núm. 428, núm. inv. 3/1993]) y un candelabro del Museo de Arte de Doha (Allan 2002, p. 42-43 [núm. 8]). Animales parecidos, incluidos en una decoración semejante, se encuentran en objetos procedentes de la región oriental de Anatolia, como parecen indicar las esfinges representadas en los medallones de una cantimplora de la Freer Gallery de Washington, D.C. (Atıl, Chase y Jett 1985, p. 124-136 [núm. 17]). | L. A.







La ruta de los viajeros

Egipto y Siria

Los fatimíes

SHEILA CANBY

113

A FINES DEL SIGLO IX LA HEGEMONÍA DEL CALIFATO ABBASÍ HABÍA CONCLUIDO. Los gobernadores regionales de Egipto e Irán poseían un control absoluto de sus territorios y sólo prestaban acatamiento al califa mencionando su nombre en el sermón de los viernes (*jutba*), en sus acuñaciones y en los tejidos de *tirāz*, fabricados en las atarazanas oficiales. Algunas dinastías islámicas, como los omeyas de al-Andalus, gobernaban totalmente al margen del califato oriental, mientras que algunos dirigentes locales de Siria y Arabia abrazaban la *šī'a*.

En 267 H. / 909 un jefe *šī'i*, 'Abd Allāh al-Mahdī, conquistó la actual región de Túnez y fundó una nueva capital en Mahdiyya. Practicaba la doctrina ismailí de la *šī'a*, que predicaba el comienzo de una era histórica anunciada por la llegada del Mahdī (el Mesías), descendiente de 'Alī y de Fátima por la línea de Isma'īl ibn Ya'far al-Šādiq. Sus sucesores fatimíes se presentaban a sí mismos como enemigos de los abbasíes y, en el séptimo año del imán al-Mahdī, conquistaron la región de Túnez y colocaron un gobernador en Sicilia.

En 969, un extraordinario general, Yawhar, conquistó Egipto y, en 973, el cuarto imán-califa fatimí, al-Mu'izz, trasladó su capital a El Cairo (*al-Qahira*, la victoriosa). La nueva ciudad se edificó junto al Nilo, en las cercanías de la ciudad de al-Fustāt, que ya existía. Los fatimíes hicieron desde su capital una intensa labor de proselitismo gracias a una organización ampliamente extendida, la *da'wa*. En la cima de su poder, durante la segunda mitad del siglo x, fueron dueños de La Meca y de Medina, del Yemen y de partes de Palestina y de Siria. Apoyándose en un ejército de soldados norteafricanos, turcos y sudaneses, los fatimíes se debilitaron debido a una serie de disensiones internas, debidas tanto a cuestiones ideológicas como políticas. La intensificación de los enfrentamientos militares por el poder condujo a una serie de dificultades económicas en 1060, que imposibilitaron que el califa fatimí pudiera pagar a su ejército y, en 1067, durante el reinado del califa al-Mustansir, los soldados saquearon el tesoro califal. Este hecho, que significó un auténtico desastre para el monarca fatimí, acabó por convertirse en una bendición para los historiadores del arte, gracias a las descripciones que nos legaron los historiadores contemporáneos, Ibn Zubayr y Maqrizī, sobre los objetos del tesoro que se dispersaron en ese momento. Aunque la dinastía consiguió sobrevivir hasta 1171, sus territorios de Sicilia, Siria y Palestina cayeron en manos de sus enemigos y, por último, Saladino les administró el tiro de gracia al conquistar Egipto.

La descripción hecha por los historiadores del tesoro de los fatimíes aporta una prueba muy tangible del lujo y del refinamiento de su corte. Objetos labrados en cristal de roca para contener preciosas sustancias como el *aftār*, tejidos tan finos como la tela de araña, que llevaban el nombre y los títulos del califa, y joyas realizadas en delicada filigrana y esmalte reflejan la opulencia de aquella corte. El arte fatimí estuvo sometido a la influencia del abbasí y del bizantino. Aun cuando ciertos elementos de la loza dorada fatimí derivan de las producciones abbasíes, la iconografía a base de figuras de largos cabellos, de deportistas e, incluso, de luchas de gallos y la combinación de la epigrafía floral y de la decoración geométrica son más características de los fatimíes que de los abbasíes. La descripción del tesoro de los fatimíes llama la atención sobre lo mucho que se ha perdido, pero lo poco conservado es testimonio de un período de gran riqueza cultural.

Viga con inscripción coránica

Egipto, período tuluní, siglo ix

Madera tallada

Long. 120 cm

Texto: azora *al-Mulk* (El señorío), 67: 12-14

Núm. inv. AKIM 00701

Inédita

El trabajo islámico de carpintería de lo blanco nos es conocido gracias a los ejemplos conservados desde el siglo vii. Su historia se ha podido pergeñar de un modo mucho más completo en Egipto (Contadini 1998, p. 111-112), donde la tradición del trabajo en madera la mantuvieron los cristianos coptos y los tuluníes, la primera dinastía islámica independiente del país. Se acepta de forma general que la carpintería fatimí fue una continuación de las tradiciones coptas y tuluníes. Esta viga, de sección cuadrangular, conserva las muescas y las espigas y luce una inscripción cúfica con aleyas de la 67ª azora del Corán. Sólo son conocidas otras dos vigas epigrafiadas de época tuluní, aparecidas en el mercado de anti-

güedades (véase Sotheby's London, 24 de octubre de 2007, lote 56), una de ellas está fechada en 898, («Art from the World of Islam, 8th-18th Century», *Louisiana Revy* 27/3 [marzo 1987], p. 65, núm. 10), y, de la otra, han aparecido fragmentos. Una de ellas se expuso en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra, en 1988-1989, y se conserva ahora en la David Collection de Copenhague (Musée d'Art et d'Histoire 1988, p. 52-53, lám. 1). Otras partes pueden verse en el Museo de Arte Islámico, de El Cairo. La viga expuesta aquí perteneció antes a las colecciones del barón Elie de Rothschild y de Jean Paul Croisier, el último de los cuales la prestó al Institut du Monde Arabe, de París. | L. A.



Soporte para tinteros

Egipto o Siria, siglos x-xi

Cristal de roca

9,3 cm

Núm. inv. AKM 00653

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 92 (núm. 60);
AKTC 2007b, p. 90 (núm. 60); AKTC 2008a,
p. 130-131 (núm. 44)

Los preciosos objetos de cristal de roca fueron muy apreciados en Egipto. Se relacionan con este país porque fueron mencionados en las relaciones de los tesoros fatimíes y porque conservamos algunos que llevan escritos los nombres de oficiales y califas fatimíes. Apreciados durante décadas, los objetos de cristal de roca fatimíes se encuentran hoy en los tesoros de las iglesias y monasterios a los que fueron llevados por cruzados o peregrinos venidos de Tierra Santa. Una pieza extraordinaria se conserva en el museo de la catedral de Astorga (León).

La pieza tiene dos compartimentos circulares y está decorada con palmetas y roleos en el conocido estilo «biselado», cuyo origen remonta a la decoración de la Samarra abbasi. Esta pieza es muy rara y no parece tener paralelo en el cristal de roca de esa época. Debió de usarse como soporte para tinteros o frascos de cosmética, aunque no se conserve en el cristal coevo ningún tintero doble o sencillo. | A. F., F. V.



66

Orza con decoración caligráfica

Egipto o Siria, mediados del siglo XII, con influencia fatimí

Loza, decoración dorada sobre vidrio blanco opaco

Alt. 29 cm

Núm. inv. AKM 00548

Bibliografía: Riyadh 1985, p. 134-135; AKTC 2007a, p. 90 (núm. 56); AKTC 2007b, p. 6 y 88 (núm. 56); Makariou 2007, p. 186-187 (núm. 67); AKTC 2008a, p. 128-129, (núm. 43)

Esta orza ovoide, con forma de barril, de cuello corto, bastante ancha y con reborde, es un tipo bien conocido durante el periodo fatimí, y su empleo se prolongó durante los siglos XII y XIII. Se trata, sin embargo, de una pieza excepcional por la calidad de su decoración y su excelente estado de conservación. La técnica empleada y su estado decorativo la sitúan entre las cerámicas reunidas bajo la denominación *Tell Minis*, del nombre de la población del norte de Siria, cercana a Ma'rrat al-Nu'mān, donde se descubrió un centenar de piezas, en 1957. Una parte de este conjunto fue adquirido por la David Collection, de Copenhague. Destaca entre ellas una copa con decoración de cinta entrelazada, salpicada de finas espirales grabadas, que forma motivos polilobulados, muy próxima a la de nuestro ejemplar (Makariou 2007, p. 197, núm. 30). Esta producción, llamada *Tell Minis* por Venetia Porter y Oliver Watson, designa a un grupo de vasijas de pasta silíceas, con decoración dorada o incisa bajo cubierta (Makariou 2007, p. 197, núm. 30). La aparición de numerosos ejemplares parecidos en diversos puntos de Siria (Damasco, Hama) ha reforzado la tesis de una producción siria, fechable a mediados del siglo XII, pero muy influida por lo egipcio fatimí.

Tres fragmentos de una copa, conservada en el Museo Benaki, y otro suelto, de técnica similar, con-

servado en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, aparecidos todos en Fustāt, presentan el mismo tipo de epigrafía (*ibidem*, n. 31-32). Se trata de una escritura angulosa, muy característica, cuyos signos largos presentan una especie de codo a media altura, mientras que sus extremos, biselados y hendidos, aparecen precedidos por un doble trazo transversal. En el friso inferior, un ápice de cada dos finaliza en una palmeta doble. Este tipo de escritura es extremadamente raro. Además de en los fragmentos mencionados, esta forma epigráfica acodada se documenta también sobre otros dos fragmentos recogidos en Fustāt, uno con decoración dorada (*ibidem*, n. 33) y el otro con decoración «champlevé» bajo cubierta, sobre una copa publicada por Porter y Watson y, también, en el cenotafio de Fadā, en Homs (Siria), datable en el siglo XIII (*ibidem*, n. 34-36). Estos diferentes ejemplos ilustran bien la dificultad de atribuir con certeza esta producción a un centro particular.

Las inscripciones se componen de una sucesión de deseos, bastante frecuente en este tipo de objetos. En los medallones puede leerse: *baraka wa/kāmila wa/kāfiya bara [ka]/kāfiya wa* (bendición perfecta, completa, bendición, completa). En torno a la base se leen las mismas palabras según una secuencia distinta: *baraka/kāmila, kāfiya, kāfiya, kāfiya, kāmila*. | C. J.



67-75

Nueve monedas fatimíes de oro

Norte de África y Egipto, siglos x y xi

Oro

Varios tamaños

Núm. inv. AKM 00680

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 91 (núm. 58);

AKTC 2007b, p. 88-89 (núm. 58)

Acuñadas en cecas estatales, las monedas de los fatimíes fueron un medio de comunicación visual y una forma de realzar el poder y el prestigio del califato frente al pueblo. La alta ley de su contenido en oro, mantenida durante todo el período, es testigo de la buena salud económica y monetaria del Estado. Por lo general, están fechadas y llevan inscrito el nombre del califa. Son, por lo tanto, un documento histórico de primera clase, porque, en la medida en que mencionan los nombres de las cecas donde se acuñaron, nos informan sobre la extensión del territorio controlado por la dinastía. Las monedas fatimíes son conocidas por su fina y elegante epigrafía y por la gran cantidad de variaciones estilísticas que presenta su diseño. Ejemplo de esta característica es el desacostumbrado aspecto que aparece en las acuñaciones

de Palermo, Sicilia. Las inscripciones centrales del anverso y del reverso están divididas en segmentos, por lo que da la impresión de que la superficie estuviera dividida por una estrella.

Las monedas que se presentan pertenecen a los siguientes imanes-califas:

'Abd Allāh al-Mahdī bi-llāh (r. 909-934)

Al-Qā'im bi-'Amr Allāh (r. 934-946)

Al-Manṣūr bi-llāh (r. 946-953)

Al-Mu'izz li-Din Allāh (r. 953-975)

Al-'Aziz bi-llāh (r. 975-996)

Al-Ḥakim bi-'Amr Allāh (r. 996-1021)

Al-Zāhir li-'I'zāz Allāh (r. 1021-1036)

Al-Mustanṣir bi-llāh (r. 1036-1094)

| A. F.



76-83

Orfebrería fatimí

76-78

Tres pendientes de oro y esmalte

Egipto o Siria, siglos x-xi
Oro y esmalte tabicado
3,2, 2,9 y 2,6 cm, respectivamente
Núm. inv. AKM 00594
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 91 (núm. 63);
AKTC 2007b, p. 91 (núm. 63); AKTC 2008a,
p. 134-135 (núm. 46)

Preciosos objetos de joyería como el estuche del Corán en miniatura num. cat 83, entre otros collares de cuentas bicónicas y esféricas, colgantes y una gran variedad de anillos, realizados en labores de filigrana y adornados con granulado, todo en oro, fueron producidos durante los siglos x y xi en el Egipto y en la Siria fatimíes. Los objetos de este grupo reflejan el soberbio oficio de los orfebres que los fabricaron. Una forma de colgante especialmente popular fue el creciente (*hilāl*). Piedras semipreciosas o perlas colgaban de la curva de cada colgante, que estaba fabricado con la característica forma fatimí de caja de filigrana y tiras de oro, adornadas con granulado. El anillo y las cuentas bicónicas lucen unos típicos arabescos fatimíes, con forma de «S», y están granulados. Esta labor de filigrana se denominaba *mušabbak* (obra de celosía) en los inventarios de ajuar del siglo xii procedentes de los documentos de la Geniza de El Cairo, que es una importantísima

f fuente para el estudio de la historia mediterránea medieval (Jenkins-Madina 1997, p. 419-420, cita ■ Goitein 1967-1983, vol. 4, p. 211-212).

La caja en miniatura de Corán es un bello ejemplo de estilo fatimí, con decoración de filigrana y granulado, que demuestra la destreza del orfebre y presenta una decoración diferente en cada cara. El frente luce una densa ornamentación de roleos vegetales, que se enroscan, en una sucesión de círculos y triángulos en torno a un espacio central, cuya incrustación se ha perdido, mientras que, el reverso, lleva un motivo geométrico a base de triángulos entrelazados. La caja parece haber contenido un Corán en miniatura, un colgante para llevarse suspendido del cuello con ayuda de dos presillas (una, desaparecida). La influencia de los orfebres fatimíes se extendió lejos y con mucha amplitud. Su vocabulario ornamental fue adoptado después por los mamelucos (1250-1517) y, en al-Andalus, por los nazaríes. | A. F.

119



79, 80, 81

Tres anillos de filigrana de oro

Egipto, siglos x-xi

Oro

3,4, 2,5 y 3,1 cm, respectivamente

Núm. inv. AKM 00596; AKM 00595; AKM 00597

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 95 (núm. 65); AKTC 2007b, p. 92 (núm. 65); AKTC 2008a, p. 136-137 (núm. 48)



82

Cuenta bicónica de oro

Egipto o Siria, siglo XI

Oro

2,9 × 7,2 cm

Peso: 18 g

Núm. inv. AKM 00618

Bibliografía: AKTC 2007, p. 95 (núm. 64);
AKTC 2007b, p. 92 (núm. 64); AKTC 2008a,
p. 136-137 (núm. 47)



83

Estuche de Corán en miniatura

Egipto, siglo XI

Oro

4,7 cm

Núm. inv. AKM 00598

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 95 (núm. 65);
AKTC 2007b, p. 92-93 (núm. 66)



Pieza de *ṭirāz*

Egipto, finales del siglo x - principios del xi
 Lino, bordado en seda con punto de tapiz
 151 × 51 cm
 Núm. inv. AKM 00670
 Bibliografía: AKTC 2007a, p. 93 (núm. 62);
 AKTC 2007b, p. 91 (núm. 62)

El término *ṭirāz* se refiere a los tejidos con inscripciones, distribuidos como vestiduras honoríficas por un monarca. También puede referirse a la cenefa con inscripción de un tejido y al taller estatal donde se manufacturaba (*dār al-ṭirāz*). La importancia de la vestimenta en el ceremonial fatimí daba lugar a una constante demanda de nuevas piezas para el guardarropa. El califa solía vestir generosamente a toda su corte con nuevos vestidos para las ceremonias religiosas, civiles y militares. Los tejedores egipcios se ocupaban de producir piezas de *ṭirāz* para los fatimíes y para los abbasíes al mismo tiempo. Se han conservado pocas prendas de vestir y la naturaleza fragmentaria de los *ṭirāz* conservados, como el que nos ocupa, hace difícil la identificación de su contexto y función.

El cúfico florido de la inscripción de este tejido incluye alabanzas al profeta Muḥammad y al imán-califa al-Mu'izz li-Dīn Allāh (r. 952-975).

La inscripción árabe del tejido dice:

*En el nombre de Dios, el Clemente, el
 Misericordioso. La bendición de Dios sobre
 Muḥammad, sello de los profetas, y su progenie
 [...] de Dios [...] y su amigo Ma'ad Abū Tamīm,
 el imán al-Mu'izz*

(Traducción de Abdullah Ghouchani.)

| A. F.



Pieza de lino bordado con seda

Egipto, siglos X-XI

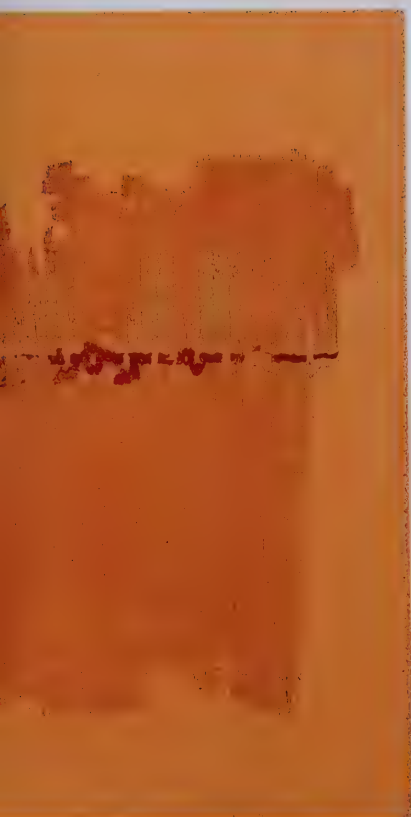
Lino, teñido con índigo y bordado con seda, y seda trenzada con oro
43 x 62 cm

Núm. inv. AKM 00671

Bibliografía: AKTC 2008a, p. 132-133 (núm. 45)

Este fragmento de tejido bordado en seda difumina los característicos límites estilísticos, cronológicos y geográficos en el estudio del arte islámico. El soporte, de lino tejido con índigo, está bordado con seda y oro (trenzado en torno a un núcleo de hilo de seda) dibujando elementos decorativos entre los que se incluyen pares de aves afrontadas flanqueando caras humanas, pequeñas liebres corriendo y rostros ornamentales. El uso de la seda entretejida con oro trae a la memoria los lujosos tejidos *nasij* (forma abreviada del árabe *nasij al-dahab al-harir*, 'vestido de oro y seda') producidos en Irán y en Asia Central antes y durante la Edad Media, hasta después de las invasiones mongolas.

Es posible que la producción de tejidos de seda y oro haya de relacionarse con los intercambios culturales resultado del comercio –y, a veces, de la guerra– entre Egipto, el Oriente Medio y el centro de Asia durante ese tiempo. Tampoco es rara la aparición de animales en los tejidos egipcios medievales. Las parejas de animales, especialmente afrontadas y trasdosadas, poseen una rica historia en el Antiguo Oriente. Sin embargo, es raro el uso de caras humanas sin cuerpo. Desde el punto de vista técnico, habida cuenta del soporte de lino y de su decoración figurada, se relaciona con los tejidos fatimíes y los coptos, producidos en Egipto durante los siglos X y XI. | L. A.





La ruta de los viajeros

Egipto y Siria

Los mamelucos

LADAN AKBARNIA

123

DESPUÉS DE LA MUERTE DE SALADINO en el año 1193, entre sus descendientes se desencadenaron disputas por la sucesión que finalmente condujeron a la división del gobierno de Egipto y Siria. Resulta irónico que el ocaso final de los ayyubíes corriera a manos de uno de los miembros de su casta militar de esclavos de élite, un mameluco (palabra que en árabe significa 'esclavo') llamado Baybars. El dominio de Egipto y Siria por parte de los mamelucos, que se extendió del año 1250 al 1517, se divide en el reinado de dos grupos étnicos diferentes: los mamelucos bahríes ('mamelucos del mar'), en su mayoría turcos kipehák (1250-1390), y los mamelucos buryíes ('mamelucos de la ciudadela'), de origen circasiano (1382-1517). Uno de los rasgos distintivos de los mamelucos es que nunca se convirtieron en una dinastía en el sentido estricto de la palabra, ya que la sucesión no dependía de vínculos de sangre sino que tenía como prerequisite haber nacido esclavo. En consecuencia, los descendientes de los sultanes mamelucos nacidos en libertad quedaban descartados para la sucesión, si bien en la práctica se produjeron algunas excepciones. Sin embargo, este sistema de carácter no dinástico contribuyó a la aparición de un estilo artístico y arquitectónico que reflejaba los gustos particulares de los diferentes mamelucos, así como su respectivo acervo cultural.

Inicialmente, el estilo de los mamelucos mostraba un paralelismo con el de los ayyubíes, que en sí mismo había tomado prestados elementos de los estilos artístico y arquitectónico de los fatimíes. Los mamelucos se hicieron célebres por las grandes fundaciones y complejos de caridad que encargaban, lo que les permitió diseminar la corriente ortodoxa islámica sunní en un país anteriormente dominado por la *shía* de los fatimíes. Asimismo, esa política les permitía evitar la posible confiscación de los bienes que habían acumulado a lo largo de su vida, cediendo gran parte de sus riquezas a fundaciones de las que sus descendientes eran fideicomisarios. Las mayores obras construidas durante este período fueron mausoleos, con enormes cúpulas que daban fe del gran poder secular de los mamelucos y que glorificaban la personalidad individual de cada gobernante. El tamaño monumental de dichas construcciones, con cúpulas y alminares gigantescos, reflejaba también la influencia de los rivales orientales de los mamelucos de Irán y Asia Central: de los janés mongoles (1256-1353), y de sus sucesores, los timuríes (1370-1526). Además, los complejos arquitectónicos se adornaban con ejemplares del Corán, lámparas, candelabros y otros objetos. Esas piezas manifestaban con frecuencia el rango y el estatus de sus benefactores, y lucían emblemas epigráficos correspondientes a los sultanes y blasones que representaban a los emires o generales (núm. cat. 87). El Cairo se convirtió en la capital de los mamelucos y en un foco de atracción para artistas y artesanos que huían de los mongoles desde Mosul y otros puntos de Iraq y de las regiones iraníes. Por consiguiente, el arte de los mamelucos comparte elementos con las manifestaciones artísticas iraníes, y refleja asimismo la influencia de China, con la que mantenían relaciones comerciales por mar, tal como sugiere el panel de azulejos en el que se representa una estructura arquitectónica (núm. cat. 92), así como el conocimiento de los gustos europeos por el exotismo oriental, como ponen de manifiesto los botes elaborados para el mercado europeo (núm. cat. 93, 94, 95).

Candelabro

Egipto o Siria, comienzos del siglo XIV

Latón, inciso y nielado

Alt. 35 cm

Diám. máximo 31,5 cm

Inscripción (árabe)

Peana: «La Alta Autoridad, el Señor, el Dueño, el Diligente, el Dirigente, el Guerrero Santo, [oficial de] al-Malik al-Nāṣir»

Hombro: «La Honrosa Autoridad, el Alto, el Señor, el Dueño, el Sabio, el Diligente, el Justo, el Conquistador, el Guerrero Santo, el Protector, [oficial de] al-Malik al-Nāṣir»

Cuerpo: «La Honrosa Autoridad, el Alto, el Señor, el Dueño, el Sabio, el Diligente, el Guerrero Santo, [oficial de] al-Malik al-Nāṣir»

Interior (inscripción grabada con *tugra* del último dueño otomano): «Para el necesitado Ahmad ibn al-Sārim el año 961 [1553-1554 d. C.]»

Núm. inv. AKM 00736

Inédito

El trabajo sobre metal de entre finales del siglo XIII y mediados del XIV alcanzó un alto nivel gracias al patronazgo de los sultanes mamelucos y de sus emires, que se caracterizó por un florecimiento del estilo figurativo y un desarrollo de la epigrafía (Atıl 1981, p. 51). Este arte decayó durante el relativamente largo reinado del *sultān* al-Nāṣir al-Dīn Muḥammad (r. 1293-1341, con interrupciones), patrocinador entusiasta del arte y de la arquitectura. Este candelabro parece haber sido fabricado para uno de los emires de al-Nāṣir, como indican las inscripciones de la peana, del hombro y del cuello. El predominio de la definida y monumental letra *tuluṭ*, la preferida durante el período mameluco, es característico del estilo que se utilizó en ese momento. La peana troncocónica ostenta un friso con una inscripción que lo rodea y está interrumpida por rosetones de ocho pétalos. Aunque el motivo del rosetón no es propia-

mente un emblema heráldico, parece haber estado asociado a algunos mamelucos, entre ellos Nāṣir al-Dīn Muḥammad. El motivo se repite seis veces sobre el cuello en forma de hexapétala, incluida entre tres amplios medallones con roleos y limitada por un motivo abstracto a base de estilizadas hojas superpuestas. La más extensa de las inscripciones se desarrolla por el cuerpo sobre un fondo vegetal muy denso, a base de hojas enrolladas, bordeada arriba y abajo por molduras resaltadas. Una *tugra* inscrita en el interior del objeto indica que perteneció, después, a otro individuo, quizás un oficial, a mediados del siglo XV, cuando Egipto y Siria pasaron a ser posesión otomana. Piezas semejantes se encuentran en las colecciones del Museo del Louvre, de París (núm. inv. AO 5005) y en el Museo de Arte Islámico de El Cairo (núm. inv. 4043 y 3982). | L. A.





Cuenco con decoración caligráfica

Egipto ■ Siria, período mameluco, primera mitad del siglo xiv

Latón, nielado

Diám. 18 cm

Núm. inv. AKM 00610

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 182 (núm. 158); AKTC 2007b, p. 185 (núm. 158); Makariou 2007, p. 188-189 (núm. 68); AKTC 2008a, p. 292-293 (núm. 117)

La inscripción nielada de este cuenco de latón mameluco reza: «Para la Alta Excelencia, el Noble, el Gran Emir, el Docto, el Justo, el Valeroso, el Apoyo, el Socorro, el Brillante, el Siervo, el Pacífico, el Responsable, [oficial] de al-Malik al-Nāṣir». Se trata de una fórmula epigráfica habitual, que, en el período mameluco (1250-1517), deseaba llevar gloria y prosperidad a su dueño sirviéndose de toda una gama de objetos, desde vasijas cerámicas a lámparas de mezcquita, de vidrio esmaltado. La sociedad mameluca desarrolló numerosos emblemas y símbolos. El inte-

rior del cuenco de latón está decorado con un disco solar y seis peces. Cuando el cuenco estaba lleno de agua, los peces y el sol parecían brillar. La imagen del sol puede entenderse como un símbolo del monarca, así como la salud y la fuente de la vida. | A. F.



Medallón estrellado con escudo

Egipto, período mameluco, c. 1470

Marfil, madera y metal, taracea

Diám. 22 cm

Inscripción (árabe):

Centro: *Al-Sultān al-Malik al-Ašraf* ('el sultān al-Malik al-Ašraf').

Arriba y abajo de la banda central, con la inscripción superior puesta al revés: *'azza nasrahu* ('que su victoria sea gloriosa').

Núm. inv. AKM 00703

Bibliografía: AKTC 2008b, núm. 9

En el mundo islámico sólo los mamelucos (1250-1517) utilizaron escudos de armas, aunque su estatus social no podía heredarse. Blasones figurativos con representación de imágenes reconocibles, como una copa adornada con gemas o un paño, servían para identificar el rango de un emir que cumplía la función de copero o de mayordomo. Los escudos epigráficos, como el presente ejemplo de madera y marfil, se reservaban a los monarcas, pero tampoco eran extraños los escudos compuestos (véase Mayer 1933). Aunque varios sultanes mamelucos usaron el mote *al-malik al-ašraf*, es probable que la inscripción labrada en el escudo tripartito se refiriera al *sultān Qāyrbāy* (r. 1468-1496), un monarca que provocó la revitalización de las artes en El Cairo.

La forma y el estilo de este elemento arquitectónico guardan un parecido con otros objetos de taracea usados durante el reinado de este sultán, uno de los cuales se guarda en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, y lleva escrito el mismo nombre (Atil 1981, p. 210 [núm. 105, núm. inv. 2334]). Nuestro medallón ha sido fechado en torno a 1470, cuando se estaba construyendo en el cementerio norte de El Cairo (1472-1479) el complejo funerario de Qaitbay. El escudo de armas del sultán aparece por todas partes en ese momento y es probable que esta pieza perteneciera a ese mismo sitio o a algún otro mandado construir por el mismo monarca. Esta pieza perteneció antes a la colección de Ernst y Marthe Kofler-Truniger, de Lucerna (núm. inv. K 493 H/1). | L. A.



Azulejo con decoración arquitectónica

Siria o Egipto, siglo xv
 Cerámica de pasta silicea, pintado bajo
 cubierta transparente
 Num. inv. AKM 00570
 Bibliografía: Makariou 2007,
 p. 88, 92-93 (num. 29)

La decoración pintada, en azul y blanco, de este azulejo es característica de la producción cerámica de fines del período mameluco, que se inspira en las porcelanas chinas. Sin embargo, aunque algunas piezas copian fielmente los modelos chinos, otras, como ésta, presentan composiciones más originales y llenas de encanto.

La ornamentación aparece simétrica, pero sin rigidez. El edificio central, con dos niveles y coronado por una cúpula bulbosa, encuadrado por dos pequeños pabellones (o pórticos), se dibuja en un paisaje que se insinúa con arbustos sinuosos, acabados en hojas anchas. Los cambios de proporción, las horizontales torcidas, las líneas onduladas, parecen indicar un dibujo a mano alzada, espontáneo, y le dan un aire algo *naïf*, pero de composición muy viva. ¿Se trata de un edificio religioso, mezquita o mausoleo —las formas en arco lobulado de las dos pequeñas construcciones recuerdan las de ciertas estelas funerarias— o de un palacio o pabellón de placer? No puede soslayarse la evocación de la Guta de Damasco ni los paisajes arquitectónicos representados en los mosaicos de la mezquita de los omeyas.

Dos azulejos conservados en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, de procedencia desconocida, muestran la misma arquitectura tripartita, con cúpula destacada, rodeada de vegetación. Si bien, en

un caso, la pieza parece haber sido concebida para colocarse en un paño de azulejos hexagonales, la otra es cuadrangular y de dimensiones muy próximas a la expuesta. También resultan parecidos en otros detalles como la cenefa diagonal, que cruza curiosamente la fachada del edificio central, en la cúpula, flanqueada por hojas triangulares, o en las celosías de las ventanas, que recuerdan a las celosías de madera o *mašrabiyas*. Otro azulejo con decoración arquitectónica se halla incrustado en la mampostería del alminar de la mezquita al-Qalí, en Damasco, fechado hacia 1470. Es difícil de estudiar, por hallarse muy alto, pero parece representar una mezquita (un edificio con cúpula, culminado por un creciente y flanqueado por un alminar). El mismo concepto de nuestro azulejo se encuentra en la decoración azul y blanca de una botella, única, producida en Iznik a fines del siglo xv, que luce una ornamentación de quioscos en un paisaje. Sin embargo, ambas piezas se diferencian en los detalles de la arquitectura y de la vegetación.

Por último, puede afirmarse su cercanía a un pequeño grupo de vidrios esmaltados y dorados con decoración arquitectónica. Una botella de este grupo restringido puede fecharse a finales del dominio ayyubí, pero el conjunto de las piezas se remite a la producción de la segunda mitad del siglo XIII o principios del XIV. | C. J.



Azulejo exagonal con motivo floral

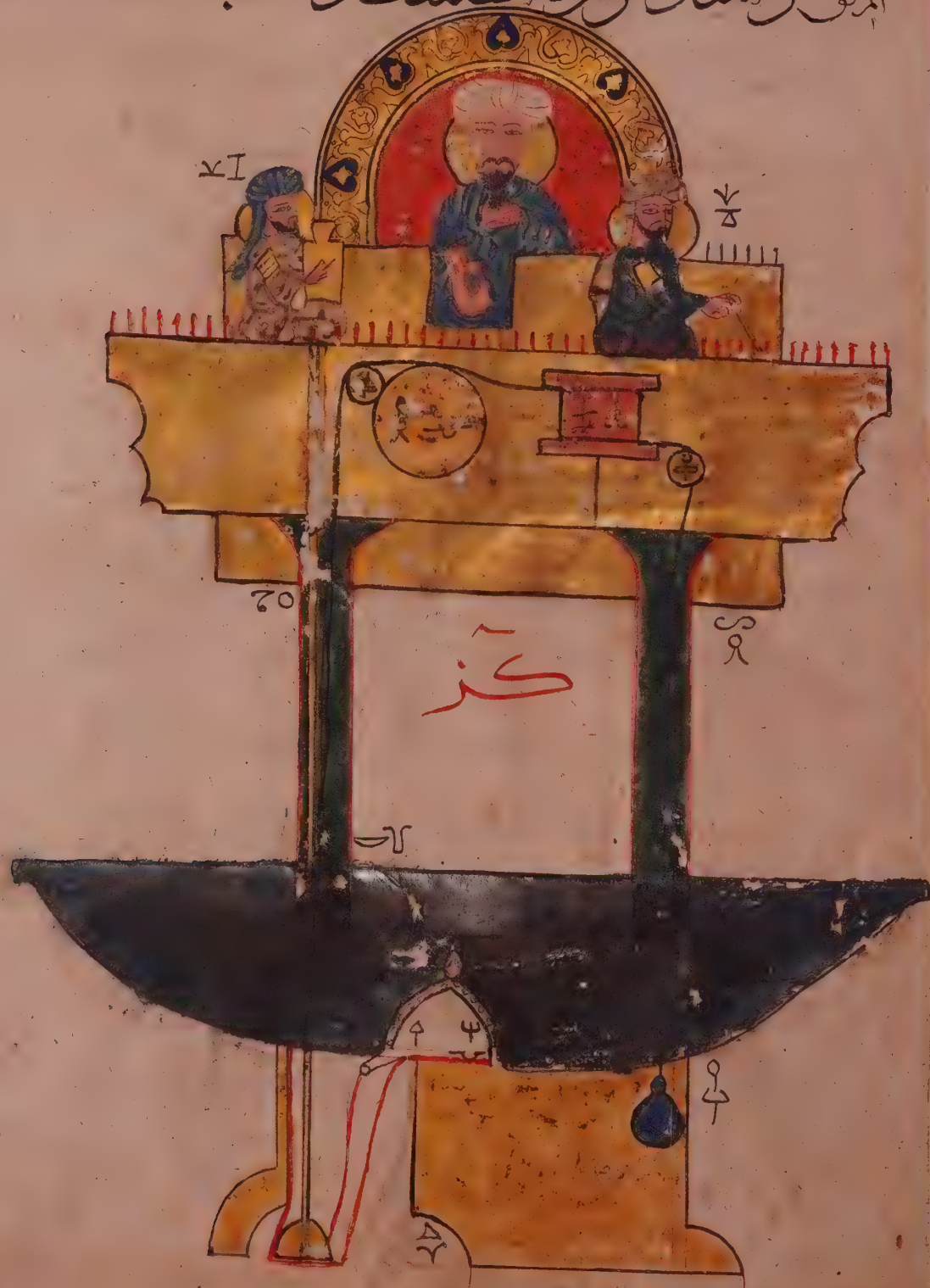
Egipto o Siria, período mameluco, siglo xv
 Cerámica, pintada bajo cubierta en azul,
 cobalto, negro y morado
 19,4 × 17 cm
 Núm. inv. AKM 00581
 Inédito

Durante el período mameluco (1250-1517) los mayores centros de producción cerámica fueron Damasco, en Siria, y El Cairo, en Egipto. Debido a que en ambos lugares la producción se llevó a cabo bajo un único régimen político, son muy difíciles de distinguir los objetos fabricados en una ciudad y otra. Con todo, las piezas pintadas bajo cubierta parecen haber sido fabricadas con mayor amplitud en Siria (Féhérvári 2000, p. 246). Parece que algunas técnicas y estilos fueron introducidos en ambos centros entre los siglos XIII y XVI. Uno de los más apreciables cambios que tuvo lugar en la estética de las alfarerías mamlucas fue la adición de motivos inspirados en la estética china, especialmente en los esquemas de color azul y blanco y en los vidriados de los celadones, intentando imitar las porcelanas, los celadones y los motivos chinos a base de lotos y peonías. El gusto por el Extremo Oriente parece haber llegado directamente, gracias a los

contactos entre los mamelucos y China, o indirectamente, a través de un filtro iraní. El lenguaje *jītā'i* («Cathayan») se conservó en Irán hasta el período iljaní (1256-1353). Esta pieza presenta un motivo central de flor de loto con cinco florones radiales a su alrededor, rodeado todo por una cenefa violeta. Azulejos exagonales, de iguales dimensiones, con motivos similares o diferentes se conservan en otras colecciones como el Museo Tareq Rajab, en Kuwait (Féhérvári 2000, p. 250-251 [núm. 311, CER1728TSR]) y en la David Collection, de Copenhague (Von Folsach 2001, p. 165 [núm. 203]). Sin embargo, los azulejos de esas colecciones llevan una paleta de azul cobalto, negro y turquesa, que contrasta con la de azul cobalto, negro y morado de esta pieza. Géza Féhérvári la fecha en el siglo xv, pero reitera el punto de vista de John Carswell, quien considera incierto el lugar de producción (Féhérvári 2000, p. 251; Carswell 1972, p. 75). | L. A.



المِفْقُ وَامْشَاوُورَةُ الطَّيْسَةِ وَالْكَعْبُ وَالْأَسَا طَيْرُ



Ingenio para hacer sangrías

Folio de un manuscrito ilustrado de la obra de al-Yazarī *Kitāb fi ma'rifāt al-hiyāl al-hindasiyya* (Libro del conocimiento de los artefactos ingeniosos), también conocido como *El autómatas*

Escriba: Muḥammad ibn Aḥmad al-Izmirī
Egipto, período mameluco, fechado en *saḡar* 755 H./febrero-marzo 1354

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
39,3 × 27,2 cm

Núm. inv. AKM 00011

Bibliografía: Blochet 1929, lám. 36; Welch 1972a, p. 28-32; Welch y Welch 1982, p. 24-26 (núm. 3); AKTC 2008a, p. 198-199 (núm. 75)

Badi al-Zamān ibn al-Razzāz al-Ŷazarī escribió su tratado de mecánica, *Kitāb fi ma'rifāt al-hiyāl al-hindasiyya* (Libro del conocimiento de los artefactos ingeniosos) en 1206, para el sultán artuquí Nāṣir al-Dīn Muḥammad (r. 1202-1222), quien sentía una gran fascinación por las máquinas. El libro incluye descripciones e ilustraciones de artefactos inventados por al-Yazarī y fue copiado y ampliamente difundido por el Oriente Medio medieval. Esta página que representa un ingenio para hacer sangrías corresponde al séptimo capítulo y procede de una copia egipcia, fechada en febrero-marzo de 1354 y realizada para el emir mameluco Nāṣir al-Dīn Muḥammad ibn Tūlak al-Ḥasani al-Malik al-Ṣāliḥ durante el segundo reinado del *sultān* Ḥasan

(r. 1354-1356). La inscripción árabe en lo alto de la página reza: «Y yo muestro una ilustración de la forma del recipiente, de su base y de los cilindros» (traducción de A. Gouchani). A pesar de que las páginas conservadas de este códice, incluido su colofón, se encuentran en la Biblioteca de la Süleymaniye, de Estambul (Aya Sofya 3606), un cierto número de páginas originales, ilustradas, continúa disperso. Anthony Welch se ha referido al sentido del humor con que se ha intentado acompañar a algunas de esas ilustraciones (Welch y Welch, 1982, p. 26). Quizás este siguió los pasos de las ingeniosas *maqamāt* ('reuniones') de al-Ḥariri (m. 1122), cuyas copias ilustradas tuvieron una amplia difusión durante el siglo XIII. | L. A.

Arquería con decoración de mosaico

Egipto, siglos XV-XVI (?)

Mosaico de piedra y mármol policromos
Long.: 2,235 m

Núm. inv. 00571

Bibliografía: Makariou 2007, p. 94-95 (núm. 30)

Esta decoración de mosaico o marquetería de piedra parece usarse por primera vez en el complejo funerario del *sultān* Qalā'un, erigido en 1284-1285, en El Cairo. Se empleó a todo lo largo del período mameluco, en edificios religiosos como la mezquita de Altunbuga al-Maridānī (1399) o en el mausoleo de Baybars (1432) y en residencias privadas y aún seguirá en uso, en Egipto, durante el gobierno otomano. En consecuencia, este friso, así como la decoración de una fuente, puesta a la venta en 1993, parece proceder de un palacio que dataría del reinado de Qā'it Bāy (1468-1496). Este motivo arquitectónico, de arcada triple, se documenta en numerosos monumentos de época mameluca. A partir del siglo XV se empleará mucho en decoraciones interiores de las salas de recepción (*maq'ad*) de las moradas ricas de El Cairo. Sin embargo, los escasos ejemplares de este tipo que nos han llegado, siempre a base de motivos geométricos, no dan demasiadas pistas para establecer una datación exacta.

Las cenefas geométricas que se entrelazan en los ángulos se documentan en la decoración de

un cierto número de edificios, por ejemplo en la mezquita Maridānī o en la del emir Husein ibn Haydarbak al-Rūmī (1319-1320), en El Cairo. El motivo de estrella inscrito en un hexágono es bastante corriente y apenas constituye criterio de datación alguno. En cuanto a los elementos rectangulares acabados en punta que trasdosan los arquillos, se los encuentra *in situ* en la Qa'la de 'Uṭman Katjudā, en El Cairo, que se fecha en el siglo XV, y, también, en otras decoraciones más tardías, como la conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres, que se atribuye a la Siria del siglo XVII, y en el Manzil Suhaymī de El Cairo. Se observa allí el mismo motivo de cenefa geométrica anudado en los ángulos.

Este tipo de decoración, muy elaborada y cara, con sus sugerentes juegos de color, se convirtió en un elemento indispensable en los salones de recepción de la oligarquía urbana, donde se reunían los notables después de las veladas, acunados por el murmullo de las fuentes y por la melopea de los músicos. | C. J.



Tres botes de farmacia

Siria, siglo xv

Frita, pintada en azul y negro bajo cubierta transparente

Núm. inv. AKM 00569 (a), AKM 00567 (b) y AKM 00569 (c)

Bibliografía: a) AKTC 2007a, p. 133 (núm. 101); AKTC 2007b, p. 136 (núm. 101); Makariou 2007, p. 190-191 (núm. 69); AKTC 2008a, p. 204-205 (núm. 78); b) AKTC 2007a, p. 133 (núm. 101a); AKTC 2007b, p. 136 (núm. 101a); Makariou 2007, p. 26-27 (núm. 2); c) AKTC 2007a, p. 133 (núm. 101b); AKTC 2007b, p. 136 (núm. 101b); Makariou 2007, p. 26-27 (núm. 2)



Dos piezas de este grupo proceden, claramente, del mismo taller: dimensiones idénticas, un mismo perfil de galbo cilíndrico y cóncavo, hombro horizontal y amplio gollete troncocónico, acabado en un labio muy grueso; decoraciones muy parecidas en azul cobalto bajo cubierta transparente. Dos registros de roleos vegetales, separados por dobles líneas horizontales, recubren el conjunto de cada vaso, combinando rosetas, flores de loto, pequeñas hojas curvadas y denticuladas. Sobre el registro central, más ancho, dos escudos de armas, con la flor de lis, alternan con roleos, de cuyos tallos brotan florecillas y hojas, que encierran, en uno de los botes, una gran flor central y, en el otro, una grulla volando. El tercer vaso se diferencia por las inscripciones pintadas en negro y azul, con escritura *tuluṭ*, de rasgos muy alargados, que destacan sobre un fondo de finos tallos enrollados, con una vegetación menos densa que los otros botes.

Este tipo de vaso cilíndrico, alto y estrecho, parece haber hecho su aparición en Irán durante los siglos XI y XII, antes de extenderse por Oriente. En Siria adopta, desde finales del siglo XII, este elegante perfil cilíndrico. Se considera habitualmente que estos botes servían para contener sustancias farmacéuticas o perfumés y podían ser exportados, sobre todo en Europa, con su contenido. Diferentes inventarios franceses, españoles e italianos, de los siglos XIV y XV, se refieren a cerámicas «de Damasco». Los archivos de los Medici indican la presencia de *albaregli damaschini*, en Florencia.

Estos tres vasos han aparecido, por lo demás, recientemente, en Italia, con otros semejantes, que llevan el mismo escudo, puestos en venta hace poco en Londres. Una pieza comparable al vaso caligráfico es conocida; se conserva en el Museo Nacional de Cerámica de Sèvres. Se trata de un bote de forma rechoncha, sólo con decoración en azul y blanco, que presenta el mismo tipo de escritura alargada, para adaptarse a la verticalidad del soporte. Su inscripción ha sido leída por L. Kalus, que supone se trata de un texto relativo a la impotencia y a la erección en relación con el contenido farmacéutico del vaso. Se puede suponer que la inscripción, no leída, de nuestra pieza se refiere también a la sustancia que contenía.

Otro bote, de la colección del Museo de Artes Decorativas de París, luce una decoración similar a (b) y a (c), asociando el blasón con flor de lis a las grullas volando. Los cinco vasos blasonados forman un grupo muy coherente. El dibujo concreto de la flor de lis, con sus dos excrecencias florales en los ángulos superiores, se ha asociado, desde A. Lane, al escudo de la ciudad de Florencia. La atribución es tentadora, pero no del todo convincente. Se puede, seguramente, considerarla como versión «adaptada» del blasón florentino, realizada por un alfarero oriental y más de acuerdo con su repertorio ornamental. Los mercaderes italianos, especialmente florentinos, se hallaban presentes en El Cairo, Damasco y Beirut y uno de ellos habría podido encargar estos vasos para un farmacéutico florentino.

La flor de lis forma parte, sin embargo, del repertorio islámico, como símbolo heráldico. Varios sultanes y emires mamelucos lo usaron hasta el siglo XV. Puede advertirse que, al menos en los monumentos,

aparece sobre todo en el contexto sirio. Una versión extrañamente cercana a la de nuestros vasos, pero sin excrecencias florales, se representa en la decoración marmórea del Maristán Nūri, en Damasco. Se debe a las obras de embellecimiento realizadas en 1283 por el *sultán* Qalā'un, que llevaba la flor de lis como escudo, después de haberse restablecido allí. Se vuelve a encontrar ese diseño tan especial sobre algunas cantimploras, con decoración a molde, halladas en Siria y fechables a finales del siglo XIII o en el XIV. Es tentador plantear la hipótesis de un vínculo entre estos botes y el venerable hospital de Nūri, que gozó siempre de una gran reputación durante el siglo XIV. Una jarra con flor de lis, pero con un diseño muy distinto, que se data en el siglo XIV, lleva una inscripción que afirma haber sido fabricada para el mismo maristán de Nūri y estaba destinada a contener un producto a base de nenúfar.

Pero, la forma de los blasones no se encuentra en la heráldica mameluca, que utiliza un medallón circular o en forma de mandorla. Sin embargo, sí se encuentra en los objetos de ese período fabricados en metal, con incrustaciones y destinados al mercado europeo, que, a veces, se dejaban vacíos para que el comprador pudiera colocar allí su escudo. Además, estos botes se inscriben dentro de una producción decorada en azul y blanco, realizada por influencia china, que se desarrolló en Siria y en Egipto desde, probablemente, finales del siglo XIV, influida por las porcelanas Yüan, importadas en grandes cantidades. La producción siria está atestiguada gracias a un pequeño cuenco con decoración vegetal azul y blanca, conservado en el Museo del Louvre, que lleva en su base el letrero «hecho en Damasco», y de fragmentos con motivos vegetales muy parecidos a los de nuestras piezas, encontrados en la misma ciudad, cerca de Bāb al-Šarqī, donde se hallaban las alfarerías en época medieval. Las excavaciones de Fustāt han arrojado también un número considerable de fragmentos decorados en azul y blanco, a veces también en negro, que llevan en ocasiones firmas de alfarero. Este tipo sinizante, en azul y blanco, se encuentra en los azulejos de Siria, Egipto y Anatolia, decorando monumentos datados entre 1425 y finales del siglo XV, lo que permite otorgar una base cronológica a esa producción.

Quisiéramos hacer notar, sin embargo, que el bote con caligrafías ostenta una paleta de color que incluye el negro, además del azul y del blanco, presentes también en los otros dos. Las cerámicas con esos colores se produjeron en Irán durante el período iljaní (1256-1353). Si bien es cierto que el azul y el blanco fueron inspirados por las cerámicas chinas, el uso del negro parece ser una aportación irania al esquema decorativo y se encuentra en numerosas cerámicas y en la decoración arquitectónica de algunas tumbas iljaníes, en Yazd. Habida cuenta del estrecho contacto mantenido entre mamelucos e iljaníes, en el campo diplomático y en el militar, no sería de extrañar la posibilidad de que la inspiración china les hubiera llegado a aquéllos por medio de los iljaníes. | C. J., L. A.





Anatolia y los otomanos

SHEILA CANBY

LA MAYOR PARTE DE LOS OBJETOS EXPUESTOS EN ESTA SECCIÓN se fechan entre los siglos xv y xviii, período en que los imperios que gobernaron Oriente Medio, el norte de África y la India alcanzaron un mayor poder. Estados como el otomano (r. 1299-1924), el safaví (r. 1501-1722) y el mogul (r. 1526-1858) gobernaron durante una época de creciente comercio mundial, no sólo entre Europa y Asia, sino, también, entre África y América. Con las ganancias procedentes de ese comercio y con las derivadas de sus conquistas, los sultanes y *shahs* de esas dinastías se vieron directamente relacionados con la creación de estilos arquitectónicos, decorativos y pictóricos, característicos y representativos, utilizados para transmitir su propaganda imperial.

En el siglo xvi, después de haber conquistado Constantinopla en 1453, los sultanes otomanos impulsaron la formación de un estilo artístico imperial, con una manifiesta inclinación hacia la ornamentación no figurativa, basada en motivos florales y vegetales (véase núm. cat. 99-103). Mientras que en Irán se prefería la ilustración de obras épicas y poéticas, los otomanos se decantaron por las históricas, referidas tanto a su propia historia como a la de los profetas. El comercio exterior y la expansión del imperio otomano —que abarcó Arabia, Oriente Medio, partes de la Europa oriental y Egipto— dieron lugar a cambios en la pintura, la arquitectura y la alfarería. No obstante, en todos los territorios sometidos a su control, su presencia quedó manifiesta por una serie de fundaciones artísticas y arquitectónicas.

Durante la segunda mitad del siglo xvi los otomanos utilizaron el retrato como forma de marcar su impronta. Los retratos de esta dinastía representan al sultán dominando a sus súbditos, mientras luce las insignias distintivas de su poder (véase núm. cat. 96, 97, 98). Se ejecutaron series de retratos del sultán para códices cuya cifra total representa un gran contraste con los safavíes, mongoles y uzbekos, dinastías que también detentaron el poder durante el siglo xvi. Sin embargo, los estilos artísticos desarrollados por las diferentes cortes islámicas tuvieron como característica común la de presentar al monarca como magnífico, culto y poderoso.

Retrato del *sultān* Selim II

Atribuido a Haydar Reis, llamado Nigari

Turquía, Estambul, c. 1570

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

44,2 × 31,2 cm

Inscripción, posterior, sobre las ventanas:

«sultān» (derecha), «ya kabikach» (izquierda).

Una invocación contra la carcoma de los libros

Núm. inv. AKM.00219

Bibliografía: Canby 1998, p. 97-99 (núm. 70);

Carboni 2006, p. 142 y 297; Carboni 2007,

p. 142 y 297; AKTC 2007a, p. 98-99

(núm. 68); AKTC 2007b, p. 94 y 96 (núm. 68);

AKTC 2008a, p. 138, 140-141 (núm. 50)

Este gran álbum con el retrato del *sultān* Selim II (r. 1566-1574) dice mucho en relación con su reinado. Fue el padre de Selim, el *sultān* Solimán el Magnífico (r. 1520-1566), quien consolidó las fronteras geográficas del imperio otomano y reorganizó la administración central de su Estado, permitiendo así que su hijo y sucesor pudiera practicar otros placeres más sedentarios, como la literatura, el arte y el vino. Conocido con el sobrenombre de «Selim el Borracho», por su afición al vino, el sultán fue, a pesar de todo, un gran bibliófilo y mecenas de la arquitectura, de la música y de las artes del libro. El pintor, poeta y almirante de la flota Haydar Reis

retrató a Selim II de un modo realista. El corpulento sultán, vestido con un lujoso traje de brocado de oro forrado de piel, hace parecer más pequeño al paje y el espacio en el que aparece sentado, con las piernas cruzadas, sobre una alfombra. Esta actitud fue uno de los estereotipos empleados en los retratos imperiales otomanos desde 1570 y se asemeja a los estudiados por Loqman en *Kiyafetu'l İnsaniye fi Semailu'l-Osmaniye*, un análisis sobre la fisonomía de los sultanes de esa dinastía. | A. F.



Oficial otomano

Turquía, Estambul, c. 1650
 Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
 29 x 17,9 cm
 Figura: 22,3 x 13 cm
 Núm. inv. AKM 00217
 Bibliografía: Welch y Welch 1982,
 p. 36-38 (núm. 8)

Esta imagen representa a un orondo caballero de barba gris, que lleva un gran turbante de color lila y modelo otomano y una sobrepelliz forrada de piel y bordada en color naranja y oro. Sujeta, bajo el brazo izquierdo, un libro de cubiertas azules, encuadernado en cuero repujado, quizás un diván. Su actitud majestuosa, gesto adusto y su mano derecha, levantada en un gesto pontifical, dan a entender que se trata de un personaje relevante, quizás era un oficial de la corte. El retrato formó parte de un álbum y puede remontarse al reinado del sultán otomano Mehmet IV (r. 1648-1687). | L. A.



Retrato de Selim III

Turquía, Estambul, c. 1805

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

54,1 × 40,5 cm

Núm. inv. AKM 00220

Bibliografía: Canby 1998, p. 103 (núm. 75); AKTC 2007a, p. 99 (núm. 69); AKTC 2007b, p. 96-97 (núm. 69); AKTC 2008a, p. 144-145 (núm. 52)

Las series de retratos reales encuadrados en álbumes fueron una importante fórmula empleada por los sultanes otomanos para dejar constancia de su linaje y de su capacidad de gobierno. Los retratos de Selim II (núm. cat. 97) y de Selim III (r. 1789-1807) son buenos ejemplos de esa venerable tradición. Esta imagen de Selim III representa un modo distinto de retratar a las personas reales otomanas. Es una demostración de la profunda influencia producida en el siglo XIX por la pintura europea, especialmente francesa, sobre el arte otomano. Es de destacar la especial atención prestada al sombreado y a los tonos azules y dorados, así como a la composición en un marco oval, usado como alegoría del reinado del sultán, sobre fondo negro adornado con toques dorados. Canby sugiere que los edificios que aparecen al fondo pueden ser los nuevos acuartelamientos del ejército contruidos por Selim III en Haydarpasha, Estambul, o los restaurados conjuntos melevíes. En cualquier caso, reflejan el interés de los otomanos en las representaciones topográficas y en los mapas. Continuando con el repertorio de intercambios culturales, la serie a la que pertenece este retrato inspiró una versión londinense, con los de los sultanes otomanos, publicada en 1815 y realizada por John Young: *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey: Engraved from Pictures Painted at Constantinople*. | A. F.



Cerámica de Iznik

La cultura artística otomana alcanzó su cénit durante el reinado del *sultán* Solimán el Magnífico (r. 1520-1566). Igual que sus predecesores, Solimán utilizó el arte y la arquitectura para legitimar su poder y su autoridad. Además, inició la creación de una estética oficial que pudiera ser identificada como propiamente otomana. Además de continuar con la práctica de los retratos reales, que podían ser llevados, como medallones o álbumes, por todo el imperio y por el extranjero, el taller cortesano de diseño, el *nakkaşhane*, desarrolló un estilo gráfico para unificar la iconografía otomana y diferenciarla de la de sus vecinos y rivales. Antes de los años 1550, la corte otomana creó una cultura áulica ecléctica, que reunía elementos de la irania, hacia Oriente, y de las europeas, hacia Occidente. Hacia mediados del siglo XVI, sin embargo, esos elementos característicos foráneos se sintetizaron en un estilo clásicamente otomano, que coincidió con la sustitución del persa por el turco otomano como lengua oficial de la corte.

El nuevo vocabulario artístico se hizo inmediatamente identificable en las producciones cerámicas, en las que una selección de elementos florales, vegetales y geométricos, de inspiración china, llegados de Irán en el siglo XV, vía timurí, fueron pintados bajo cubierta transparente y sobre un vedrío blanco opaco, con núcleo de arcilla. Los tulipanes, rosas, claveles, hojas de sauce, racimos y representaciones de olas, que aparecen sobre los platos de este grupo, comprenden algunos de los elementos representativos de este nuevo género, que se convirtió en canónico por medio de la decoración arquitectónica. La datación de estos bellos platos pintados se basa en la documentación escrita, que confirma el traslado de la producción desde Estambul (donde la industria cerámica iba declinando, a la sombra de una industria textil de *kemha* o brocado de seda en expansión) hasta Iznik, donde los alfares se beneficiaban de su cercanía a la madera y a otros materiales necesarios para los hornos y la producción. La simétrica composición del decorado geométrico y floral que se contempla en muchas de estas piezas se ha comparado con la de otras cerámicas producidas durante el reinado del *sultán* Murad III (r. 1574-1595) y atribuido a su patronazgo, basándose en la comparación estilística y técnica con los azulejos visibles en los edificios públicos fechados en esa época (Atasoy y Raby 1989, p. 246-249; AKTC 2007b, p. 96). | L. A.



99



100



101

99

Plato con decoración geométrica

Turquía, Iznik, c. 1575-1580
Loza, decoración policroma, pintada bajo cubierta transparente, sobre vedrío blanco opaco
Diám. 28,5 cm
Núm. inv. AKM 00738
Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan
Bibliografía: Welch 1978b, p. 206

100

Plato con florón central

Turquía, Iznik, c. 1575-1580
Loza, decoración policroma, pintada bajo cubierta transparente, sobre vedrío blanco opaco
Diám. 29,2 cm
Núm. inv. AKM 00586
Bibliografía: Welch 1978b, p. 204-205; Falk 1985, p. 244-245 (núm. 248); AKTC 2008a, p. 142-143 (núm. 51)

101

Plato con claveles rojos

Turquía, Iznik, c. 1575-1580
Loza, decoración policroma, pintada bajo cubierta transparente, sobre vedrío blanco opaco
Diám. 28,5 cm
Núm. inv. AKM 00686
Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan
Bibliografía: Welch 1978b, p. 202-203; AKTC 2007a, p. 76 (núm. 45); AKTC 2007b, p. 72 (núm. 45)

102

Plato con representación de un jardín

Turquía, Iznik, c. 1575-1580
Loza, decoración policroma, bajo cubierta transparente, sobre vedrío blanco opaco
Diám. 29,8 cm
Núm. inv. AKM 00737
Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan
Bibliografía: Welch 1978b, p. 208

103

Plato con tulipanes y claveles

Turquía, Iznik, c. 1575-1580
Loza, pintada, policroma, bajo cubierta transparente, sobre vedrío blanco opaco
Diám. 34,3 cm
Núm. inv. AKM 00687
Bibliografía: Welch 1978b, p. 204-205; Falk 1985, p. 244-245 (núm. 248); AKTC 2007a, p. 97 (núm. 67); AKTC 2007b, p. 96 y 206 (núm. 67)



102



103

143

***Yorgan yüzü* (tapete)**

Turquía, periodo otomano, finales del siglo XVII

Seda

209 × 137 cm

Núm. inv. AKM 00706

Bibliografía: AKTC 2008b, núm. 7

El motivo de este *yorgan yüzü* (tapete) es característico de las decoraciones otomanas del siglo XVII, realizadas en seda y terciopelo. Mientras que las representaciones tempranas presentan un predominio de diseños de trama a base de motivos florales, las representaciones tardías, como esta, presentan racimos de uvas dispuestas en paralelo, algunos de ellos forman cenefas ovales, en torno a racimos de uvas o tulipanes. Muchos de los diseños reflejan un cierto gusto florentino, procedente de los intercambios culturales con Italia. | L. A.







La ruta de

A black and white photograph of a mosque minaret and a tree against a cloudy sky. The minaret is on the left, and the tree is on the right. The sky is filled with clouds.

De Bagdad a Delhi

Los viajeros

El Oriente iranizado y la tradición imperial

MICHAEL BARRY

A PESAR DE HABER SIDO VAGAMENTE PERCIBIDO por los musulmanes de al-Andalus y del norte de África (para los que «islámico» era casi siempre igual a «árabe»), el triunfo o, con más exactitud, la resurrección de la lengua persa, hacia mediados del siglo XI d. C., hasta alcanzar el mismo estatus cultural, si no litúrgico, del árabe en todo el mundo islámico oriental, no fue un accidente.

Los países de lengua persa no eran una remota frontera oriental, sino el núcleo demográfico del primer imperio árabe, el cual, después de una guerra civil, trasladó su capital de Damasco a Bagdad hacia mediados del siglo VIII como reconocimiento paladino por parte de la joven civilización islámica de que lo iraní era, irremediabilmente, su centro de gravedad.

Los conquistadores árabo-musulmanes del siglo VII barrieron grandes zonas del Imperio romano cristianizado o «Imperio bizantino», pero invadieron la totalidad del de su antiguo rival, el imperio persa zoroastriano de la dinastía sasánida, uniendo, durante pocas generaciones (antes de las inevitables rupturas dinásticas), las redes de vías militares de ambos vastos Estados en una sola unidad territorial, políticamente unida, que se extendía entre el Tajo y el Indo.

A pesar de que los califas adoptaron ciertos elementos artísticos y culturales de Bizancio (incluido el legado científico y filosófico de Grecia), se apropiaron del antiguo sistema administrativo persa, hasta el punto de que el califato, gobernado desde Bagdad con la ayuda de numerosos ministros, escribas y oficiales iraníes conversos, parecía una metamorfosis islamizada del antiguo imperio persa de los sasánidas. La cultura imperial islámica, cuya base era el legado cultural persa, era claramente percibida por los autores musulmanes del califato iraquí, de los siglos VIII y IX, muchos de ellos de origen iraní aunque se expresaran en árabe clásico. Prestigiosos autores iraníes de Iraq (leídos también en al-Andalus) trasladaron al árabe las crónicas de los antiguos reyes persas e, incluso, sus fábulas de animales preferidas, como modelo de la conducta política de los califas.

El sobresaliente intelectual Tabarí (839-923 d. C.), autor de las más prestigiosas glosas del Corán, entremezcló deliberadamente en su *Ta'riḥ* (Crónica del Mundo) historias de los antiguos historiadores persas con tradiciones de los profetas-reyes de las escrituras monoteístas, para que las dos líneas pudieran converger, por voluntad de Dios, en el momento del nacimiento de Muhammad en Arabia (570 d. C.), precisamente cuando gobernaba en los vecinos Irán e Iraq Cosroes I el Justo, modelo sasánida de monarca persa por sus conocimientos jurídicos y su administración humanitaria. Gracias a la influencia de escritores como Tabarí, los califas de Bagdad y todos los príncipes musulmanes, rivales o no, fueron percibidos de modo ideal o, en cualquier caso, elogiados como legítimos herederos de ambas líneas: sucesores simbólicos, primero, de Cosroes y de los demás monarcas heroicos de la antigua tradición de Persia y, después, de Salomón hijo de David, de los profetas-reyes.

De hecho, los escritores cristianos han argumentado de modo similar la convergencia, por voluntad divina, de las dinastías reinantes en Roma y Judá con el nacimiento de Cristo durante el reinado de César Augusto. Por eso, ambas líneas pudieron unirse en 313 d. C., cuando el emperador Constantino se convirtió y todos los monarcas cristianos posteriores fueron contemplados como los sucesores de Roma y Judá (así Carlomagno, coronado como Augusto y ungido como David).

El anterior cristianismo bizantino influyó, y en cualquier caso iluminó, la justificación retroactiva. Esa fue la causa de la islamización de la antigua historia imperial persa, con efectos decisivos sobre la representación de los califas iraquíes y de todos los monarcas sucesivos, en la literatura y en el arte islámico medievales.

Durante el siglo x, los emires samaníes de Bujara (Asia Central), príncipes sunníes de raigambre irania, que se declaraban vasallos del califa, pero eran autónomos en sus dominios, restauraron la lengua persa

(escrita ahora en caracteres árabes) para equiparar administrativamente al árabe con su *dari* o «lengua real». No fue casualidad que el primer libro elegido para ser volcado a prosa neopersa fuese la *Historia del Mundo*, de Tabarí. El siguiente e, incluso, el más elevado escalón literario del renacimiento persa se alcanzó con el *sultān* Maḥmūd Gaznī (r. 998-1030 d. C.), quien gobernó en la actual región del sudeste de Afganistán.

Maḥmūd, un aventurero militar turco de origen centroasiático, fue el primer príncipe musulmán en ostentar el título de *sultān* (literalmente, 'poder'). Derrocó a sus señores samaníes y creó su propio y vasto Imperio asiático occidental, realizando profundas expediciones contra la India, para financiar su ambición de conquistar la propia Bagdad. El mayor patrocinio de Maḥmūd se dirigió al poeta Firdawsī, quien tradujo a majestuosos versos neopersas la antigua crónica épica de Persia, el *Shah Nameh* o *Libro de los Reyes*, propuesto como modelo heroico para el autoperpetuado como heredero islámico del Imperio sasánida, es decir el propio *sultān* Maḥmūd.

Es posible que el *sultān* Maḥmūd recompensase cicateramente a su poeta épico, pero el impacto cultural de su patronazgo con Firdawsī no puede ser sobredimensionado. Los selyuquíes, rivales turcos de Maḥmūd, destronaron a sus herederos y entraron en Bagdad, convirtiéndose de facto en validos de los califas, que en ese momento –1055 d. C.– se hallaban sin apoyos, iniciando unos nueve siglos de supremacía política turca en el Oriente Medio. Los selyuquíes se convirtieron, en sentido político y cultural, en los continuadores de Maḥmūd, en lo que a la defensa y expansión del islam mediante sus conquistas militares y en el desarrollo del idioma y de la épica persa en la corte se refiere. Es decir, algo parecido a lo que hicieron los reyes y caballeros cruzados normandos al extender el uso del francés desde Inglaterra hasta Sicilia y desde allí a Tierra Santa. No era nacionalismo, ni normando ni selyuquí en el sentido moderno, más bien, los turcos selyuquíes reclamaban la herencia y el dominio del antiguo mundo persa, legitimado por el islam y cantado por el poeta Firdawsī. De nuevo, igual que sus contemporáneos normandos se representaban a sí mismos como herederos del Imperio romano, tal y como fue cantado por el poeta Virgilio, leído a la luz del cristianismo.

Esta imagen cultural dominante –el islam defendido por dinastías turcas, retratados en la literatura y en el arte como herederos de los cosmocratores de la antigua Persia– permaneció intacta durante la sucesiva historia de Oriente Medio y, especialmente, en el islamizado norte de la India (desde los comienzos de su conquista por el *sultān* Maḥmūd), desde el siglo XI hasta el hundimiento del tradicional sistema estatal islámico, en el curso del siglo XIX. Incluso los conquistadores mongoles de Irán e Iraq, en el siglo XIII, después de su conversión al islam, en 1295, y de haberse casado con aristócratas turcas de origen local, adoptaron el persa como su lengua de corte y patrocinaron un famoso manuscrito del *Shah Nameh* en el que los nuevos modelos estéticos chinos, con representaciones de dragones, nubes, árboles y corrientes de agua, quedaron permanentemente arraigados en la región, junto a técnicas de iluminación de origen bizantino, e incorporados al tradicional código alegórico de las representaciones reales persas.

Las casas reales de la época, entre el Bósforo y Bengala, encargaron costosos manuscritos miniados de Firdawsī –el mejor de todos fue realizado para Tahmāsp, emperador de Irán, entre 1524 y 1540– como parte de sus preseaes reales. La rivalidad política, avivada por tensiones religiosas, enfrentó entre sí a los tres grandes imperios islámicos de los siglos XVI y XVII: los otomanos, sunníes, de Oriente Medio; los safavíes, *šī'íes*, de Irán, y los –más tibios– mogules, sunníes de la India. Pero los tres Estados, fundados todos por príncipes turcos, mantenían pretensiones semejantes al dominio del mundo, basados en la misma herencia cultural persa, islamizada, condensada en el *Libro de los Reyes*, la obra épica de Firdawsī.

A lo largo de la evolución de los sucesivos estilos de las diferentes dinastías históricas, el código de la realeza persa mantuvo invariables los significados de muchos elementos del arte figurativo islámico, comenzando por las estilizadas representaciones, sobre metal o cerámica, de los califas de Bagdad y de sus validos selyuquies e, incluso, sobre los elaborados marfiles tallados, de los siglos IX, X y XI, de sus rivales fatimíes y de los denominados califas omeyas andalusíes, de El Cairo y de Córdoba, respectivamente.

Basándose en el precedente de antiguos dibujos iraníes (y, en último término, de la Mesopotamia antigua), los artistas representaron, hasta mediados del siglo XIX, al tradicional soberano musulmán como a un poderoso cazador, tascando el freno o galopando sobre su caballo, como señor dominante sobre un vigoroso y domado animal, matando bestias salvajes, como protector y vivandero de su pueblo, y disparando, a un tiempo, flechas que simbolizan los rayos de luz de su poder solar. En otros casos el monarca islámico aparece entronizado, con corona, majestuoso, en una rígida posición frontal (aunque los mogules de la India, durante los siglos XVI y XVII, preferían aparecer en sus retratos terciados o de perfil) y adornados con todos o con algunos de los siguientes emblemas:

a) *Un nimbo brillante en torno a la cabeza.* Era el antiguo *farr* persa o luz de gloria real, el signo del monarca legítimo y justo. Los romanos tomaron ese emblema de la imaginería imperial persa sasánida durante el siglo IV d. C. y, a partir del V, se comenzó a emplear en las representaciones de Cristo y de los santos. De acuerdo con Firdawsí y otros autores de la épica persa, el *farr* se desvanecía de la cabeza de los tiranos, motivo por el cual los retratos islámicos insistieron en su utilización, durante los siglos IX y XI. En el siglo XII, el nimbo se empleó como motivo puramente decorativo y decayó, por cuestiones de moda artística, en el XV, para ser debidamente reutilizado como emblema real de los emperadores mogules de la India, en el arte de los siglos XVI y XVII.

b) *Una corona estilizada.* Derivada del tocado real de los sasánidas, con la representación de las alas del mítico pájaro Vârnâ (una variante del Simurg), un creciente lunar y el lucero de la mañana, que proclamaba al emperador persa como hermano del Sol, de la Luna y de las estrellas. En el arte califal iraquí de los siglos VIII al XI aún luce de modo identificable el tipo sasánida de la corona, aunque crecientemente simplificada. Después, la estilización islámica medieval reducirá este motivo a la familiar estrella con el creciente que se convirtió en bandera de los otomanos.

c) *Una copa sujeta con la mano derecha contra el corazón.* Simboliza la magnífica copa del mítico rey persa Yamshêd, en la cual se supone que este cosmocrátor contemplaba, como en un espejo, los siete climas del mundo sobre el que reinaba. La tradición islámica oriental asimilaba al rey Yamshêd con Salomón y atribuía a ambos monarcas una copa mágica semejante. En realidad, la copa representa el corazón del propio monarca y en ciertas representaciones puede, incluso, omitirse y el monarca señalar simple y significativamente a su pecho. El arte mogul de la India añade la contemplación, por parte del emperador, de su propio sello, emblema salomónico que representa el anillo gemado del propio corazón del rey, otro signo de su señorío universal.

d) *Un pañuelo firmemente agarrado con el puño izquierdo.* Derivado casi con total seguridad del *mappa* romano o paño blanco que agitaba el cónsul como señal para iniciar los juegos circenses, que, todavía en el siglo XII, era portado por oficiales bizantinos e, incluso, por los emperadores, como emblema de su poder legítimo. Este simbólico lienzo permaneció tenazmente en el arte islámico y no sólo puede verse en los puños principescos de los manuscritos miniados iraquíes del siglo XII o metido en el fajín real, en las miniaturas heratíes del siglo XV, sino como atributo visible de los monarcas otomanos desde Mehmed II, el conquistador de Bizancio, en el siglo XV, hasta Selim II, en el XVI, e, incluso, Selim III (que lleva uno bordado con joyas), en los albores del XIX.

e) *Un trono apoyado sobre dos monstruosas bestias gemelas*. Generalmente son leones o, a veces, grifos o dragones. La referencia mitológica es, en este caso, el trono del rey persa sasánida Bahram, del siglo V d. C., quien, de acuerdo con la leyenda iraní, obtuvo la corona gracias a una ordalía, por ser el único príncipe de sangre real que, entre varios pretendientes, consiguió apoderarse de ella pasando entre dos leones desencadenados, a quienes dominó heroicamente. Las representaciones del monarca sentado en apoteosis, sobre un trono sujeto por dos leones gemelos, pasaron del arte imperial sasánida a la heráldica islámica, hasta aparecer en el lejano oeste durante el siglo X, en el al-Andalus califal. Referencias explícitas aparecen, durante el siglo XII, en el escritor musulmán siciliano Ibn Zafar, en su *Néctar de los príncipes* (*Sulwan al-Muta'*, del que una rara miniatura islámica se encuentra en esta exposición), atestiguado, después, en las leyendas populares, incluso en el lejano occidente de lengua árabe: «Aquel que toma la corona y las presea reales de entre los leones gemelos es quien primero merece la realeza».

En la Persia selyuquí del siglo XII tardío, el poeta Nizāmi, de Azerbaiyán, en su *Haft Paykar* o *Libro de los Siete Iconos*, muy apreciado por generaciones de principescos lectores medievales de Irán, Asia Central, la India musulmana y, también, otomanos, aparece ricamente adornado por este simbolismo: su heroico rey Bahram, que, con inteligencia salomónica, domina a los leones gemelos, encarnación de la lujuria y de la ira. La propia corona de Bahram es la luna, como la perla de la vida eterna, sentado entre las dos bestias gemelas, como entre las fauces de los dos dragones de la constelación del Dragón: «la dorada corona, entre aquellos leones negros / como la perla de la luna en las fauces de los dragones gemelos». Nizāmi se sirve aquí del muy universal motivo mitológico de las dos bestias heráldicas gemelas, que refleja la naturaleza dual del monstruo mágico, que protege el tesoro de lo indigno, pero lo otorga al victorioso y digno héroe espiritual, como al propio rey Bahram: uno de los muchos magníficos guerreros solares, heroicos matadores de dragones, de la épica irania. Equivalentes simbólicos de los dos leones gemelos del trono de Bahram, los dragones heráldicos gemelos enmarcaban, durante los siglos XVI y XVII, los sagrados versículos de los estandartes militares iraníes –de los ejércitos reales– y también los cuencos decorados con los que los derviches pedían limosna durante sus actuaciones.



Mesopotamia

LADAN AKBARNIA

153

BAJO LA DINASTÍA DE LOS OMEYAS (661-750) el mundo islámico creció hasta abarcar un territorio que se extendía desde la Península Ibérica y el norte de África hasta los confines de China y la India, y cuyo centro de gobierno era Damasco. Sin embargo, en el año 750 los omeyas fueron derrocados por los abbasíes, que trasladaron la capital a Bagdad, a orillas del río Tigris. El corazón del mundo islámico se situó entonces en la «cuna de la civilización», la región conocida como Mesopotamia (que en griego significa 'país entre ríos'). Esa región está formada por las tierras que rodean los ríos Tigris y Éufrates en el actual Iraq, así como zonas del noreste de Siria, sudeste de Turquía y sudoeste de Irán. Bagdad se encuentra a tan sólo cinco kilómetros de Ctesifonte, la antigua capital de la dinastía sasánida (224-651), que gobernaba un imperio al que en su día pertenecieron Mesopotamia, Armenia, Irán, Asia Central e incluso algunas zonas de la Península Arábiga. En el año 836 las tensiones crecientes entre los mamelucos –los soldados esclavos que prestaban servicio a los abbasíes– y los ciudadanos de Bagdad desembocaron en la creación de una nueva capital, Samarra, que se convirtió en un importante centro de la cultura cortesana y donde nacieron motivos ornamentales como el estilo «biselado» del arte y la arquitectura islámica.

Es bien conocido que las culturas grecobizantina y sasánida contribuyeron al desarrollo del arte y la arquitectura islámicos, si bien en Mesopotamia la influencia de la antigua cultura de Oriente Medio resultaba, lógicamente, más evidente, ya sea en los motivos ornamentales, en las formas de las vasijas o en los métodos o técnicas artísticos empleados. En el arte de esta región se incluyen piezas de metalisteria, artesanía heredada parcialmente de los sasánidas (ya que de las minas de Mesopotamia y de las tierras iraníes se extraían oro, plata, cobre, mercurio, plomo y hierro) (núm. cat. 106). En la elaboración de cerámica se empleaban materiales de alfarería porosos que se recubrían con un vidriado alcalino para impermeabilizarlos (Bloom y Blair 1997, p. 104-105); la decoración de su superficie abarcaba desde inscripciones de oraciones o aforismos en el alfabeto cúfico árabe predominante en el período abbasí hasta obras decoradas en blanco y azul o con motivos en forma de salpicaduras llenas de energía y colorido inspiradas en la porcelana y la cerámica chinas (núm. cat. 107). El gusto de los abbasíes por lo «exótico» se vio fomentado por los intercambios culturales con Oriente; de hecho, se conoce la presencia de artistas chinos en la actual Bagdad en el siglo VIII. La edición de libros también vivió una época de esplendor, tal como demuestran los manuscritos de tratados científicos, como por ejemplo la obra *De materia medica* de Dioscórides, traducida del árabe al griego en obras ilustradas que se basaban en los modelos clásicos (núm. cat. 110-113), así como obras literarias y los denominados «espejos de príncipes», o *specula principum*, que a menudo consistían en fábulas o relatos de los que se podían extraer lecciones y que los gobernantes en ciernes utilizaban como manuales para su educación (núm. cat. 115).

105

Aguamanil

Irán o Mesopotamia, siglos VIII-IX
Cerámica de barro cocido, moldeado, con impresiones y recubierto con un vidriado monocromo
Alt. 33 cm
Núm. inv. AKM 00539
Inédito

Este aguamanil presenta un cuerpo bulboso, y la sección inferior parece haberse realizado utilizando un molde con un esquema general de círculos en espiral, rosetas y motivos en forma de corazón. En la parte superior se han impreso figuras foliáceas en forma de lágrimas, alternadas verticalmente hacia arriba y hacia abajo, en torno a motivos ornamentales de hojas de cinco lóbulos. Gran parte de la sección acampanada del cuello, hasta la boca del objeto, se ha perdido, si bien el asa se ha conservado intacta. Asimismo, a lo largo de toda la pieza se han trazado rosetas de múltiples pétalos. Las variaciones de color obtenidas a causa de la aplicación arbitraria del vidriado en capas más finas y más gruesas a lo largo de todo el cuerpo de la pieza crean un efecto policromo similar al de las cerámicas chinas con salpicaduras de la dinastía T'ang, a pesar de que en este caso se ha recurrido a un único color. No cabe duda de que los artistas iraníes eran conocedores de los diseños chinos fruto de los intercambios culturales entre ambas regiones, que se remontan como mínimo al primer milenio antes de la era cristiana. El hallazgo en 1997

de un pecio del período T'ang en aguas de la isla indonesia de Belitung –la primera prueba arqueológica de una nave árabe o india hallada en Asia y el primer barco descubierto con un cargamento intacto– ha proporcionado información adicional sobre dichas relaciones durante las fases finales del período antiguo. Al parecer, uno de los cuencos descubiertos en el barco tiene inscrita una fecha que equivale al año 826 d.C., fecha confirmada (en lo referente al siglo) por los análisis del carbono 14 (Wade 2003, p. 20). Cuando salga a la luz más información referente a su cargamento, es posible que se puedan alcanzar nuevas conclusiones sobre los intercambios artísticos entre el Oriente Medio y el Lejano. Mientras tanto, cabe apuntar que el cuerpo de la pieza que aquí observamos presenta similitudes con numerosas piezas de metalistería islámica elaboradas en Irán o Iraq durante los siglos VIII y IX, obras que, de hecho, reflejan la pervivencia de unas formas ya usadas durante el período sasánida (226-651). Por consiguiente, es posible atribuir unos orígenes similares a este aguamanil. | L. A.

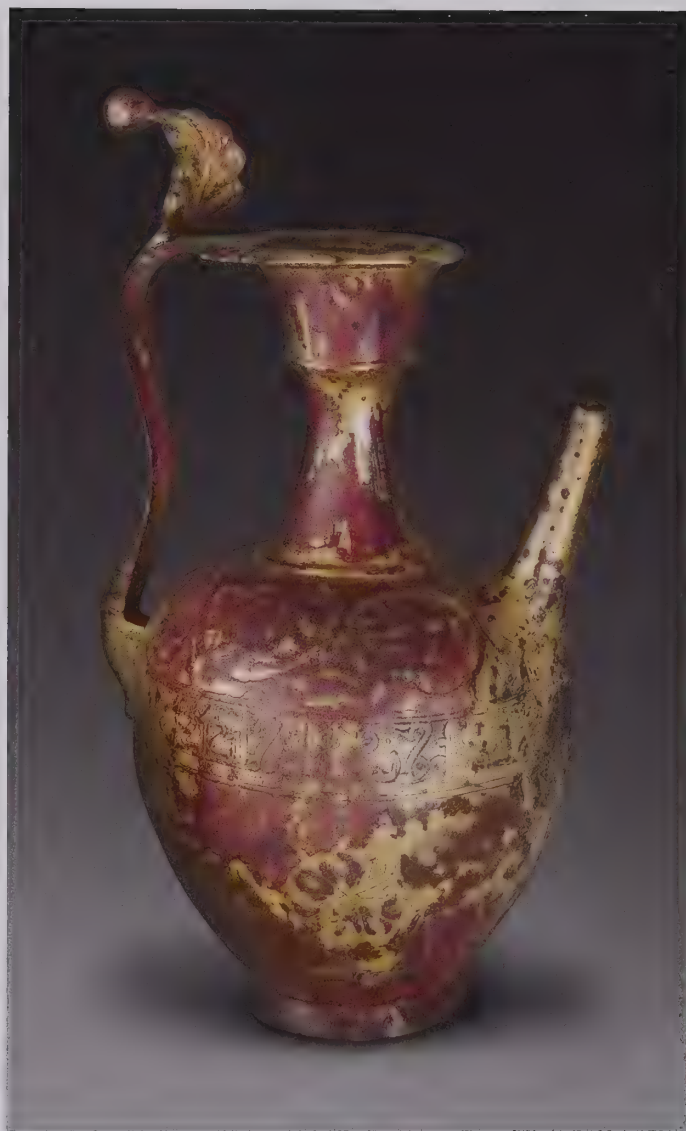
106

Aguamanil con bendiciones inscritas

Irán o Iraq, abbasí, siglo IX
Bronce, grabado y perforado
Alt. 32,8 cm
Inscripción (en árabe): *baraka wa [yumn wa...]*
sa... wa salama wa gibta wa ni'ma wa
rasma wa... li-sāhibihi wa... ('Bendición y
buena fortuna y... (Restaurado) felicidad
y bienestar y felicidad y gracia [de Dios] y
misericordia y... para su propietario y...')
Núm. inv. AKM 00718
Inédito

Las piezas de metal con una datación más antigua en el mundo islámico son aguamaniles elaborados en infinidad de formas, a veces con boquilla y, otras veces, sin ella. Este ejemplo presenta un cuerpo ovoidal, con un pie estrecho y elevado, una boquilla tubular corta y estrecha, un hombro amplio decorado con volutas de hojas de palma y una boca redonda con forma de trompeta, rodeada casi en su totalidad por dos cabezas de águila o halcón carentes de cuerpo. Las cabezas de las aves parecen surgir de la unión de la boca de la jarra con el asa alargada y sinuosa. El extremo del asa acaba en la parte superior de la botella con un apoyapulgar en forma de hoja de palma, similar a otros ejemplos existentes fechados en el siglo VIII y atribuidos a Irán o Iraq (para consultar más ejemplos, véase Attil, Chase y Jett 1985, p. 14, fig. 4 y p. 63, fig. 23). También es posible observar una inscripción con bendiciones en escritura cúfica árabe dirigidas al propietario justo debajo del hombro y encima de un par de medallones de rosetas de diez pétalos grabados a cada lado de la sección inferior del cuerpo.

Diversos aguamaniles de metal de inicios del período islámico recurren a formas y patrones decorativos existentes en el mundo iraní preislámico. Se considera que los ejemplares con forma de pera, sin boquilla y con asas rematadas en motivos de hoja de palma son las piezas de metal más antiguas, y se piensa que fueron producidas en Jorasán y en la Transoxania, en Irán oriental (incluyendo los actuales Afganistán y Uzbekistán) (*ibidem*, p. 62-63). Sus formas y diseños, en algunas ocasiones con animales míticos o reales grabados, tallados o repujados, manifiestan una estrecha relación con el lenguaje artístico de la orfebrería sasánida, en la que incluso existen ejemplares de aguamaniles con forma de pera y una sola asa elaborados en plata dorada (*ibidem*, p. 63, fig. 23-24). El aguamanil del Museo Aga Khan, con una forma un tanto heterogénea y una boca más angular, tal vez fue elaborado en el Gran Irán o en Mesopotamia durante un período ligeramente posterior. | L. A.



107

Plato con variación de «salpicaduras» decorativas

Irán o Iraq, abbasi, siglo ix
 Cerámica de barro cocido, con engobe blanco y «salpicaduras» de color marrón, amarillo, verde y manganeso bajo un vidriado transparente
 Diám. 37 cm
 Núm. inv. AKM 00734
 Inédito

Este plato grande y llano se ha decorado utilizando una variación de la técnica de las «salpicaduras», efecto conseguido cuando los pigmentos añadidos a la superficie de una pieza de cerámica se extienden al cocerse bajo un vidriado de plomo. Las obras con salpicaduras, que pueden incluir o bien sólo motivos de salpicaduras o bien diseños adicionales incisos (*sgraffiato*), han sido objeto de gran controversia entre los expertos. Inicialmente, se supuso que la técnica se inspiraba en las cerámicas chinas con salpicaduras del período T'ang (618-907), pero esa teoría fue cuestionada más tarde ya que no se ha podido verificar la existencia de ningún original chino en el que se basaran las piezas de Oriente Medio y, además, la función funeraria de las cerámicas T'ang hacía poco probable su exportación fuera de China. No obstante, sí que se han hallado otras piezas chinas con salpicaduras en Samarra, en el actual Iraq.

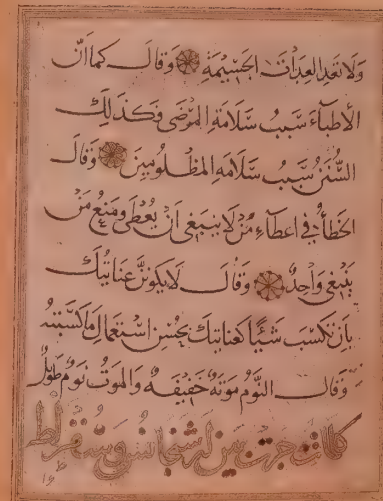
Actualmente, se cree que dichas obras son las llamadas cerámicas *sancai*, producidas específicamente para la exportación; tal vez en esas piezas se encuentre la fuente de inspiración creativa de sus homólogas de Oriente Medio (véanse Rawson, Tite y Hughes 1987-1988; Fehérvári 2000, p. 47; y Watson 2004, p. 199). Este plato ha sido sometido a análisis de termoluminiscencia, que han corroborado una última fecha de cocción coherente con una fabricación datada en el siglo ix; esa información es también coherente con la ausencia de decoración incisa o *sgraffiato*, cuya aparición se remonta al siglo x (Watson 2004, p. 201). No obstante, el diseño abstracto cuidadosamente pintado en manganeso que evoca una flor abierta con un gran labio festoneado diferencia este plato de otras cerámicas de «salpicaduras» simples. | L. A.



**Sócrates y Aristófanes.
Manuscrito ilustrado
sobre el juicio
de los filósofos griegos**

Estilo de Bagdad (Irak) o Damasco (Siria), siglos XIII-XIV, con ediciones del XIX
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
20,6 × 15 cm
Núm. inv. AKM 00283
Bibliografía AKTC 2007a, p. 129 (núm. 99); AKTC 2007b, p. 133 (núm. 99)

Las dos figuras tocadas con turbante son reconocibles por sus nombres, *Saqrat* y *Aristajanis*, en esta página de un manuscrito árabe dedicado a los juicios de los filósofos griegos. Las figuras pueden identificarse como el filósofo griego Sócrates (469-399 a. C.) y el comediógrafo griego contemporáneo Aristófanes (c. 450 - c. 386 a. C.). La forma de representarlos es similar a la que aparece en la ilustración de la obra *De materia medica*, de Dioscórides, y en otros manuscritos realizados en las escuelas medievales de pintura en Bagdad y Damasco. | A. F.



**Manuscrito del quinto
libro del *Qanūn fī-l-Ṭibb*
(Tratado de la Medicina),
de Ibn Sīnā**

Irán o Mesopotamia, fechado en el 444 H./1052 d. C.
Tinta y acuarela opaca sobre papel
21,2 × 16,4 cm
Núm. inv. AKM 00510
Bibliografía AKTC 2007a, p. 128 (núm. 96); AKTC 2007b, p. 122 y 131 (núm. 96); AKTC 2008, p. 194-195 (núm. 73)

El *Qanūn fī-l-Ṭibb* (Tratado de la Medicina) de Ibn Sīnā es el más importante corpus enciclopédico sobre medicina medieval del mundo islámico. Cuando se transmitió la ciencia al oeste latino, durante los siglos XII y XIII, se convirtió en la referencia más usada por las escuelas médicas medievales de Europa hasta casi el comienzo de los tiempos modernos. El *Qanūn* se estructura en cinco libros. El manuscrito que se expone es una copia del quinto, que versa sobre drogas y farmacopea. Copiado sólo quince años después de la muerte de Ibn Sīnā (Avicena) es uno de los más antiguos, si no el más antiguo, de los manuscritos conservados de esta obra. Los otros libros abordan temas como la anatomía, los humores, el temperamento, los efectos del clima en la salud y en la enfermedad, *materia medica*, patologías específicas y enfermedades de

varias partes del cuerpo, patología general, fiebres, lepra, cirugía, dislocaciones y fracturas. Nacido cerca de Bujara, en 980, hijo de un oficial samaní, Ibn Sīnā recibió una esmerada educación y, a la edad de dieciocho años, ya se había convertido en un físico eminente, que dominaba todas las ciencias y había realizado un gran número de descubrimientos médicos y de observaciones que aún hoy resultan dignos de ser destacados. La página que se presenta es la del título, que explica, en desarrollada escritura *ṭulūṭ*, el contenido del quinto libro del *Qanūn*. Sigue inmediatamente el nombre de Ibn Sīnā, al-Šaij al-ra'īs Abī 'Alī Sīnā, escrito en nasjī. En torno a la página figuran los nombres de los propietarios anteriores del códice, que aparecen en letra nasjī y *nasta'liq* (transcripción de Abdullah Ghouchani). | A. F.

40.

22

وَمَا لِي اللَّهُ عَلَى سَيِّدِي مُحَمَّدٍ
 صَلَوَاتُ الْكَتَابِ فِي مَلِكٍ
 صَلَوَاتُ بَنِي سَعْدِ بْنِ
 الْبَطْنِ فِي الْأَوَّلِ
 وَالْآخِرِ

Cuatro folios del manuscrito
Jawāss al-Ašyār
(*De materia medica*),
de Dioscórides

Iraq, c. 1200

Tinta y acuarela opaca sobre papel

Bibliografía: Welch 1972a, p. 21; Falk 1985, p. 40 (AKM 00001); AKTC 2007a, p. 130-131 (núm. 100) (AKM 00001, 00002); AKTC 2007b, p. 134-135 (núm. 100); AKTC 2008a, p. 202-203 (núm. 77) (AKM 00004); AKTC 2008b, núm. 12

110

Lābātūn

24,8 × 16,8 cm

Núm. inv. AKM 00004

111

Amadūūn o nārdīn

25,8 × 17,2 cm

Núm. inv. AKM 00002

112

Ḥašīša al-ḥamāmā

24,9 × 16,8 cm

Núm. inv. AKM 00003

113

Rāsiyūn

24 × 16,8 cm

Núm. inv. AKM 00001

Uno de los primeros manuscritos científicos que se tradujo del griego al árabe fue el titulado en latín *De materia medica*, de Dioscórides. Pedanius Dioscórides, físico de origen griego, escribió su tratado sobre las plantas medicinales en el siglo I d.C. El manuscrito se tradujo primero al siríaco y después al árabe, en Bagdad, durante el siglo IX (Guesdon y Nouri 2001, p. 118). Se convirtió en el fundamento de la farmacología islámica y fue ampliamente copiado. Las cuatro páginas expuestas pertenecen a una rara copia árabe del siglo XIII en las que se representan varias hierbas y raíces medicinales de un modo muy meticuloso, característico de los textos científicos árabes realizados durante este período. La ilustración sigue de muy cerca el modelo griego. A pesar de que las representaciones no demuestran sensibilidad artística, son muy exactas. Cada espécimen aparece reproducido por completo, desde el extremo superior a la raíz, sobre el fondo del papel.

La primera página representa el *lābātūn*, una planta empleada en el tratamiento de enfermedades como los cálculos renales, tomándola con vino. En la segunda figura una planta de nardo (*amadūūn o nārdīn*), con cinco frondosas varas, con las raíces verdes peladas, y capullos rojos en las ramas. Las raíces subterráneas (rizomas) del nardo eran trituradas y su jugo destilado, para extraer un aceite aromático que se empleaba en el tratamiento de muchas dolencias. La tercera página representa la hierba llamada «lengua de buey» (*ḥašīša al-ḥamāmā*) y, la cuarta es «la planta espinosa que brota en las montañas». | A. F.





سليمية وشوكه
الساب والجال

Fuente con los doce signos del Zodíaco

Mesopotamia o Irán, siglo XIII
 Bronce blanco, fundido. Decoración grabada
 Diam. 55 cm
 Núm. inv. AKM 00607
 Bibliografía: Melikian-Chirvani 1982, p. 138-139 (fig. 45a); AKTC 2007a, p. 172 (num. 144); AKTC 2007b, p. 172 (num. 144); Makariou 2007, p. 184-185 (num. 66)

Esta pieza, excepcional por sus dimensiones, de forma semiesférica, muestra su decoración grabada sobre la pared exterior y dispuesta en tres registros superpuestos. En el friso alto alternan animales pasantes sobre fondo de roleos e inscripciones cursivas. Abajo, un friso más ancho, delimitado por un motivo de cinta retorcida, que se entrecruza para formar medallones circulares, rellenos con motivos geométricos diferentes. Entre los medallones se desarrollan cartelas epigráficas en las que se alterna escritura cursiva y cúfica animada –terminadas las letras en cabezas humanas–. Los ápices de las inscripciones cúficas se entrelazan, además, entre sí. En el registro inferior se desarrolla una serie de medallones con los doce signos del Zodíaco. La cinta se entrecruza por entre estos medallones para formar rombos y nudos complejos de los que aparentan brotar tallos floridos.

La producción de bronce blancos iraníes durante los siglos XII y XIII no se circunscribe a un centro concreto. Los ejemplos conservados en el Museo Nacional de Irán, en Teherán, han sido objeto de una publicación reciente. Figura entre ellos un pequeño bacín que recuerda a nuestra pieza por su ornamentación en registros horizontales sobre los que se superponen frisos epigráficos, animales pasantes sobre fondo de roleos y, sobre todo, un amplio registro central con una organización muy parecida de medallones con los signos del Zodíaco separados por pequeños rombos de los que sobresalen tallos. Si bien la técnica de relleno del fondo de las decoraciones es diferente a la del caldero del Museo Aga Khan (pequeños trazos oblicuos en

vez de puntos), sobre las dos piezas se atestigua un mismo grabado a bisel, muy claro en las inscripciones. Por el contrario, las representaciones de los signos zodiacales no siguen el mismo modelo. Particularmente notable aquí es el Capricornio, representado en su forma más antigua, pez-cabra, signo que no aparece sobre los numerosos metales con iconografía astrológica del Jorasán, pero sí tiene paralelos, por el contrario, en Yezireh.

Es interesante, también, comparar la ornamentación de nuestra pieza con la contemporánea del Jorasán (nordeste de Irán/Afganistán), con, por ejemplo, un acetre decorado con incrustaciones, que forma parte de la Colección Keir. Se documenta allí el mismo tipo de medallones circulares formados por cintas entrelazadas y encerrando los signos del Zodíaco. De igual modo, en los espacios que separan los medallones, los nudos ovales formados por las cintas aparecen enmarcados por cuadros florales simétricos.

Sobre el registro superior la inscripción en escritura animada dice: *al-'izz al-dā'im al-iqbāl al-zā'id al-dawla al-bāqīya al-salām al-'alī al-ʿīd al-bāqīya al-salām al-'alī al-dawla al-bāqīya al-salām* ('gloria perpetua, prosperidad creciente, riqueza perenne, paz óptima, suerte duradera, paz perfecta, riqueza perenne, paz'). Sobre el registro medio, en cursiva: *al-'izz al-dā'im al-iqbāl al-zā'id al-dawla al-bāqīya al-salām* ('gloria perpetua, prosperidad creciente, riqueza perenne, paz'). Sobre el registro medio, en escritura cúfica: *al-'izz al-dā'im al-umr al-sālim wal-iqbāl al-zā'id* ('gloria perpetua, larga vida y prosperidad creciente'). | L. A.



Tres jóvenes cazadores

Frontispicio del *Sulwān al-Muta'fi 'udwān al-atba'* de Ibn Zafar al-Šiqillī (m. 1170)

Mosul (Iraq), c. 1330

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Página: 24,7 × 16,9 cm

Ilustración: 13,7 × 11,2 cm

Núm. inv. AKM 00012

Bibliografía: Falk 1985, p. 41 (núm. 11);
AKTC 2007a, p. 147 (núm. 114); AKTC 2007b,
p. 151 (núm. 114)

Tres hombres jóvenes, preparados para ir de caza, vestidos con lujosos ropajes adornados con bandas de *tirāz* dorado (núm. cat. 84), con armas y turbantes. Uno lleva un arco y flechas en una aljaba de color pardo y blanco, y la figura de la derecha sujeta también un pájaro azul de cuello largo. Esta ilustración es el lado derecho de un frontispicio doble procedente de un manuscrito del *Sulwān al-muta'fi fi findwān al-atbafi* (Sosiego de los príncipes, cuando se enfrentan con la hostilidad de sus súbditos). La obra reúne versículos coránicos, dichos y tradiciones del Profeta (*ḥadīth*), fábulas de animales y biografías de príncipes

de la antigua historia de Persia, para enseñar a los príncipes a conducir y preservar su poder y liderazgo. S. Melikian-Chirvani, que realizó la publicación facsímil y crítica del manuscrito, demuestra, con un agudo comentario, su valor, tanto para «la injusticia, explotación social y opresión política» como para la historia de la pintura árabe (Melikian-Chirvani 1985). El texto fue redactado en 1159 por Ibn Zafar al-Šiqillī (El Siciliano, m. 1170), filósofo y prolífico autor árabe, gran viajero, nacido, seguramente, en la Sicilia dominada por los normandos, en 1104. El frontispicio formó parte de una copia del manuscrito conservado en la Freer Gallery of Art, de Washington DC. | A. F.





El Irán antiguo y medieval

LADAN AKBARNIA

165

LA CONQUISTA ISLÁMICA DE IRÁN se consumó en el año 651 con el asesinato de Yazdgerd III, el último gobernante del Imperio sasánida (224-651). El Gran Irán –que en diferentes momentos de la historia llegó a englobar los actuales Irán, Iraq, Armenia, así como zonas de Turquía, Siria, Afganistán, Pakistán y otros países de Asia Central, e incluso algunas regiones costeras de la Península Arábiga– se convirtió en parte del califato abbasí, que a su vez heredó muchos elementos del rico legado de la realeza y la cultura cortesana iraní y bizantina. Entre las tradiciones artísticas y culturales preislámicas iraníes que perduraron se encuentran la producción de objetos de vidrio, la artesanía del metal, la pintura mural estucada y una próspera industria de la seda. Los motivos decorativos del Oriente Próximo de la época antigua, como por ejemplo las parejas de loros o grifos, leones e hilos de perlas, se incorporaron también al repertorio visual islámico. No obstante, una de las contribuciones artísticas más relevantes tuvo su origen en el patrimonio literario del Irán preislámico, cuya máximo exponente lo encontramos en el *Shāhnāma* (Libro de los Reyes), el relato épico nacional que narra las leyendas de los antiguos reyes y héroes iraníes; sus historias fueron posteriormente ilustradas con gran profusión utilizando las formas artísticas de las últimas dinastías de Irán, la India y el imperio otomano.

Si bien tiene sus raíces en la tradición oral, el *Shāhnāma* fue versificado hacia el año 1010 por el poeta Firdawsī (m. hacia 1020) como parte de un encargo de un rey de la dinastía samaní (819-1005) que había llegado al poder aprovechando el debilitamiento del control abbasí sobre el mundo islámico. Con centros en Jorasán y en la Transoxania, los samaníes fueron responsables de algunas de las obras de cerámica más delicadas producidas en el Gran Irán, en particular piezas epigráficas con vidrio de plomo en blanco y negro con oraciones y aforismos (núm. cat. 122-124). Los samaníes, una dinastía originaria de Irán, fueron admirados por los gobernantes posteriores del país, incluidas tres importantes dinastías turcomanas: los gaznavíes (975-1187); los grandes selyuquíes (1038-1194); y los selyuquíes del sultanato de Rūm (1077-1307), una rama de los grandes selyuquíes que se había instalado en Anatolia en el siglo xi. En el siglo xii, la producción de cerámica selyuquí fue testimonio de una notable transformación gracias al desarrollo de la sinterización, una técnica que consiste en añadir cuarzo en polvo a la arcilla y que requiere una mayor temperatura de cocción. El resultado fueron unas piezas delicadas de color blanco (en comparación con el color amarillento de la cerámica) que facilitaba su decoración, permitía imitar las porcelanas blancas y azules chinas y facilitó la proliferación de imágenes figurativas basadas en la representación de los pasatiempos cortesanos y episodios concretos del *Shāhnāma*.

También se producían piezas de loza dorada en el Irán medieval de los selyuquíes y de los janos mongoles, que derrocaron al califato abbasí en el año 1258 y gobernaron el Gran Irán entre 1256 y 1353 (núm. cat. 137-139). Los estrechos vínculos de los janos mongoles con sus parientes mongoles en la China de la dinastía Yuan contribuyeron al desarrollo del lenguaje *jīkā*, que adquirió una forma más estandarizada bajo el dominio timurí (1370-1506) y safaví (1502-1736) (Akbarnia 2007) y tuvo un importante protagonismo en el desarrollo de las formas artísticas de la edición de libros, que floreció desde el período mongol hasta el período safaví de Irán. La estética de inspiración china resulta evidente en determinados motivos ornamentales, como el loto o la peonía y el dragón o el fénix, así como en las técnicas, empleadas en diferentes medios cuando alcanzaron el mundo iraní, como por ejemplo las tallas lacadas chinas y las tallas de madera mongolas y timuríes. La ilustración de manuscritos durante el período safaví, la fascinante combinación de tradiciones artísticas preislámicas, islámicas e inspiradas en el Lejano Oriente en el arte iraní de la época antigua y medieval se ha traducido globalmente en un lenguaje artístico refinado que, con el tiempo, acabaría incorporando también elementos europeos.

Botella de vidrio

Región de Siria ■ Gran Irán siglos VIII-IX
 Inscripción (en árabe) «Obra de Abu Ja'far»
 Vidrio, soplado libre, con aplicaciones ■
 impresiones
 Diam. 22,5 cm
 Núm. inv. AKM 00644
 Inédita

Los recipientes diseñados para su uso cotidiano no solían estar decorados en la superficie; a lo sumo, disponían de anillas o asas de suspensión, como en este caso. Esta pieza es especialmente interesante ya que, aunque su estética puede parecer bastante sencilla, es un buen ejemplo de la gran dificultad que supone la atribución de los vidrios del período islámico inicial. Esta pieza tiene forma globular y cuello estrecho con reborde, con tres asas dispuestas a intervalos regulares en torno al cuerpo, cada una de ellas con un medallón circular impreso en su base donde figura una inscripción cúfica de tres líneas que identifica al artista como Abū Ya'far. Los sellos con inscripciones cúficas aparecen en otras colecciones, como la al-Sabah Collection de Dār al-Āthār al-Islāmiyyah, Kuwait (Carboni 2001, p. 282, núm. cat. 3.49a-c); una de sus piezas, como en los medallones de esta botella, muestra la inscripción «obra de», seguida del nombre de otro artista (*ibidem*, núm. cat. 3.49b). Stefano Carboni ha atribuido estos sellos a la región siria y a los siglos VIII-IX. La forma globular de la botella corrobora su pertenencia al período islámico inicial y su atribución a la región

siria. Es posible encontrar otros ejemplos de esta forma entre los vidrios romanos tardíos producidos en el Mediterráneo oriental (costas actuales de Siria, Líbano, Israel y Egipto) antes del período omeya (661-750) (Carboni 2001, p. 15-16, 26-27 y 39-42). Sin embargo, la práctica de estampar sellos en los recipientes podría haber sido la continuación de una tradición sasánida de la región de Irán. Resulta difícil determinar si esta botella, en la que se aúnan aspectos de las dos principales tradiciones preislámicas de los países islámicos con la característica más original del arte islámico —la escritura árabe—, fue producida en el Gran Irán por un artista de la región siria, fue creada por un artista iraní como imitación de una obra que había llegado a Irán desde la región siria o mesopotámica, o bien fue producida en Siria por un artista familiarizado con algunos elementos de la tradición artística iraní e interesado en incorporarlos a su obra. Independientemente de dónde, cuándo y por quién fuera realizada, la botella del Museo Aga Khan es importante por su excelente estado de conservación y por los interrogantes que sigue planteando. | L. A.



Grupo de recipientes de vidrio, decorados con diversas técnicas

La fabricación de vidrio en el mundo islámico se remonta a una tradición que nació en el siglo primero antes de la era cristiana en la región sirio-palestina y que consistía en inflar el vidrio fundido con una caña de soplado y darle la forma deseada manipulándolo con herramientas especiales. Antes de ese período, en el tercer milenio anterior a la era cristiana, los artesanos ya habían aprendido a utilizar las materias primas para crear vidrio, pero a partir del año 50 a. C. comenzaron a dar forma al vidrio dentro de un núcleo del cual lo extraían a continuación o bien utilizaban moldes de fundición. Esta era una actividad lenta y laboriosa con la que se conseguía una escasa producción. Las botellas de este grupo representan algunas de las técnicas utilizadas para decorar el vidrio iraní durante los siglos posteriores al islam. El aguamanil con asa (núm. cat. 117) compuesto por un cuerpo globular aplanado con base circular baja, cuello cilíndrico ligeramente acampanado y un apoyapulgar en forma de abanico, recuerda a las jarras de similar forma cuyo origen se atribuye al Irán o Asia Central de los siglos X-XI y que se cree que se utilizaban como recipientes de medición (véase, por ejemplo, Carboni 2001, p. 148-149, cat. 36b). Este objeto también presenta un diseño tallado a la rueda, con motivos angulares y ondas alrededor del cuello, así como un cuerpo bordeado por líneas dobles.

La talla del vidrio comenzó en Irán bajo el Imperio sasánida (226-651) y siguió practicándose ininterrumpidamente al menos hasta el siglo XI. Generalmente, los objetos se decoraban utilizando la técnica del *intaglio*, que consiste en hacer incisiones en el vidrio bajo la superficie, o mediante la talla en relieve, en la que se rebaja la superficie que rodea el motivo para resaltarlo (*ibidem*, p. 71). El aguamanil presenta motivos lineales tallados en un relieve superficial, mientras que la botella turquesa cilíndrica con cuello estrecho acampanado (núm. cat. 118) y la botella cilíndrica de vidrio transparente y largo cuello tubular (núm. cat. 120) presentan motivos tallados con un relieve más pronunciado. Comparando su estilo con

otras obras de forma y decoración similares, la pieza núm. cat. 118 podría proceder de la región iraní de los siglos IX-X (véase *ibidem*, p. 95, núm. cat. 25a, y p. 154, núm. cat. 3.5c). A la pieza núm. cat. 120 podría atribuírsele el mismo origen basándonos en su comparación con otras botellas de vidrio de forma cilíndrica y decoración tallada de arcos y facetas (*ibidem*, p. 93-95, núm. cat. 23a y 25a [alrededor del cuello]). Los motivos en forma de lágrima invertida de los hombros recuerdan a la línea superior de un patrón decorativo de lágrimas dispuestas en doble franja de una botella de la al-Sabah Collection de Kuwait, que se ha comparado con el tipo de ornamento «Estilo C» identificado en Samarra (Iraq), hecho que apunta la posibilidad de conexiones interculturales entre Irán y Mesopotamia durante este período.

La otra botella de este grupo es un ejemplo de vidrio soplado y moldeado al que se han aplicado hilos de vidrio alrededor (núm. cat. 119). La técnica de soplar el vidrio en un molde era muy popular en la zona del Mediterráneo oriental bajo el Imperio romano en los siglos I y II (véase núm. cat. 121). Ambas piezas tienen forma globular achatada y una decoración creada mediante un molde de inmersión (véase Carboni y Whitehouse 2001, p. 81-85, núm. cat. 10-11 y 121). La pieza núm. cat. 119 presenta un entramado de rombos redondeados concéntricos. El cuello se ha adornado con tres bandas de hilos de vidrio envolventes, mientras que en los hombros se han aplicado dos filas de anillos envolventes parecidos a los de los frascos «jaula» sirios de los siglos VII-VIII (véase *ibidem*, p. 112-113, núm. 29-32). Las botellas de forma globular con cuello largo se convirtieron en un objeto habitual de la producción de vidrio del Irán primitivo y medieval, probablemente inspiradas en formas similares realizadas en material cerámico durante el imperio selyuquí (Carboni 2001, p. 237 y núm. cat. 66). El vidrio de color, soplado y moldeado, se atribuye generalmente al Irán nororiental de los siglos XII y XIV (Carboni y Whitehouse 2001, p. 98-99, núm. 25-26; y Carboni 2001, p. 236-237, núm. cat. 66). | L. A.

117

Aguamanil de vidrio tallado, con asa

Irán, siglo X

Vidrio soplado libre, labrado, talla lineal, con asa

Alt. 11 cm; diám. 12,2 cm

Núm. inv. AKM 00650

Inédito





118

Botella turquesa

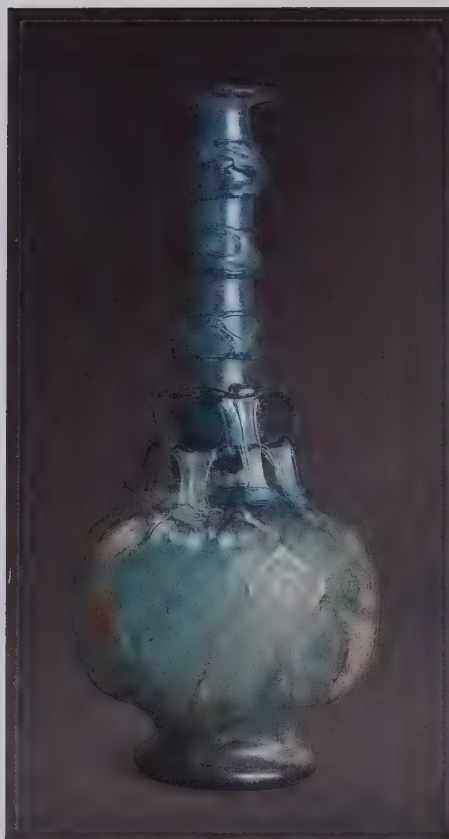
Irán, siglos IX-X

Vidrio soplado libre, labrado, talla en relieve

Alt. 14,1 cm

Núm. inv. AKM 00657

Inédita



119

Botella turquesa con aplicaciones decorativas y anillos envolventes

Irán, siglo XII

Vidrio soplado en molde, con aplicaciones y anillos envolventes de vidrio decorativos

Alt. 23 cm

Núm. inv. AKM 00661

Inédita



120

Botella de cuello largo con decoración tallada en relieve

Probablemente Irán, finales del siglo IX-X

Vidrio soplado libre, labrado y tallado en facetas

Alt. 19,1 cm

Núm. inv. AKM 00646

Inédita

Botella

Gran Irán, siglos X-XI

Vidrio soplado en molde, con aplicaciones

Alt. 28 cm

Núm. inv. AKM 00648

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 93 (núm. 61); AKTC 2007b, p. 86 y 90 (núm. 61)

Esta original botella de vidrio soplado y a molde de color melado presenta dos zonas decorativas principales con dibujos de ónfalos, palmas y formas concéntricas angulares o de corazón. En los hombros se han colocado dos pequeñas asas. El soplado a molde era una técnica romana que posteriormente fue adaptada por los fabricantes de vidrio del mundo islámico medieval. El proceso para la elaboración de objetos de vidrio con esta técnica comenzaba por la creación de un molde (de bronce, terracota o arcilla) en cuyo interior se realizaba la decoración del objeto final en negativo. Luego, el artesano colocaba una porción de vidrio (parisón) en la caña de soplado y ésta en el interior del molde, y a continuación inflaba el vidrio hasta que alcanzaba las paredes y cavidades del molde. Una vez extraído del molde, el objeto volvía a soplarse (soplado óptico), se manipulaba, se pasaba al pontil y se realizaba el acabado. Así pues, aunque esta técnica de soplado se ha descrito como un procedimiento sencillo y rentable en comparación con la decoración tallada, en realidad era un proceso complejo que requería destreza y creatividad (véase en Carboni 2001, p. 197, un exhaustivo comentario sobre esta técnica).

No se conoce la existencia de moldes metálicos de tamaño normal para la cerámica islámica del período medieval, pero en cambio sí se conservan dos moldes de inmersión que se exhibieron en 2001-2002 (Carboni y Whitehouse 2001, p. 84-85, núm. 10-11). Con toda probabilidad, esta botella fue realizada utilizando un molde de dos partes que inicialmente habrían estado unidas y que volvieron a separarse después de que el artesano soplara el parisón dentro del molde para imprimir el patrón; a continuación, se debió de finalizar el diseño fuera del molde. En su forma, esta pieza se asemeja ligeramente a una serie de botellas mucho menores, con forma de pera y asa única, atribuidas a la región mesopotámica del siglo IX. Por otra parte, los ónfalos y las hojas de su decoración pueden encontrarse también en unas botellas de vidrio de diversos colores de los siglos X y XII que han sido atribuidas a las regiones iraníes (véase Carboni 2001, p. 210-229, núm. cat. 53a, 59 y 62). | A. F. L. A.



122-124

Tres piezas de cerámica epigráfica

El jarrón y los dos platos de este grupo constituyen buenos ejemplos de cerámica elaborada en los talleres de Jorasán y la Transoxania durante los siglos IX y X, período en que Samarcanda, Nishapur y Bujará disfrutaron de gran prosperidad económica y cultural bajo el gobierno de los persas samaníes (819-1005) (Makariou 2007, p. 197, núm. 1). Los samaníes fomentaron una gran variedad de productos de cerámica. Piezas con inscripción sobre engalba como las aquí expuestas se han atribuido a centros productores como Nishapur y Afrasiyab (antigua Samarcanda) y estaban destinadas al consumo local; en cambio, no se han encontrado ejemplares en las excavaciones al oeste del centro de Irán ni en Rayy. En el caso de los números 122 y 123, se utilizó una engalba blanca elaborada con arcilla semilíquida teñida para cubrir el cuerpo y crear una superficie clara donde pudiera realizarse la inscripción ornamental. La caligrafía, considerada tradicionalmente como la forma más elevada de arte islámico debido a su poder para transmitir la palabra de Dios, constituye el único adorno de estos recipientes. Aunque la

mayoría de los objetos de cerámica atribuidos a los talleres de esta región en los siglos IX y X tienen el fondo de engalba blanca y caligrafía marrón oscura, también existen ejemplos, como el núm. cat. 124, con una decoración en negativo (inscripción blanca sobre fondo de engalba oscura) (Makariou 2007, p. 197, núm. 6). Unido a la sobriedad y sofisticación de la decoración epigráfica, el contraste de colores realza la belleza de estos recipientes.

En una época en la que la superficie de las piezas se decoraba con una gran profusión de elementos ornamentales (*ibidem*, núm. 7), los artistas samaníes hicieron gala de su dominio de un estilo en el que destacaban los vacíos. Los objetos sencillos y funcionales se convirtieron en impresionantes obras de sobria belleza destinadas a clientes distinguidos. Las inscripciones de estos objetos suelen ser aforismos piadosos dirigidos al dueño y permiten vislumbrar un género de la literatura árabe de ese período que no ha perdurado en forma escrita. La forma de los objetos podría derivar de las vajillas de plata iraníes de la época. | A. F., M. F., L. A.

122

Jarrón

Este de Irán, Jorasán (Nishapur, Irán) o Transoxania (Samarcanda, Uzbekistán), finales del siglo IX - principios del X

Inscripción (en árabe): *Baraka lisáhibuhu* ('Bendiciones para su dueño')

Cerámica, engalba blanca decorada con engalba negra; bajo cubierta transparente

Alt.: 19,8 cm

Núm. inv. AKM 00544

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 174 (núm. 148); AKTC 2007b, p. 174 (núm. 148); AKTC 2008a, p. 274-275 (núm. 107)



123

Plato

Este de Irán (Jorasán o Transoxania), siglos IX-X
Inscripción (en árabe). En marrón oscuro:
Al-yūd min ahl al-y anna ('La generosidad
es el precepto de los moradores del Paraíso');
en rojo: *Al-salā[ma]* ('Buena salud')
Cerámica; engalba blanca decorada con
engalba negra, bajo cubierta transparente
Diám. 34,9 cm
Núm. inv. AKM 00546
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 174 (núm. 149);
AKTC 2007b, p. 175 (núm. 149); Makariou
2007, p. 176-177 (núm. 62)



171

124

Cuenco

Este de Irán (Jorasán o Transoxania), siglos IX-X
Inscripción (en árabe): *Iyyāka wa al-ahmaq lā
tu'āširuhu wa al-tā'ih al-mu'yab lā tu'yāwiruhu.*
Bi-l-baraka ('Cuidate del necio, no te
asocias con él, y al perplejo admirador no lo
desprecies; con mis bendiciones')
Cerámica; engalba negra decorada con
engalba blanca, bajo cubierta transparente
Diám. 33,5 cm
Núm. inv. AKM 00545
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 174 (núm. 150);
AKTC 2007b, p. 175 (núm. 150); Makariou
2007, p. 178-179 (núm. 63)



Como sus equivalentes monocromos o bícromos, los recipientes policromos de barro cocido y recubiertos de engalba realizados en los siglos X y XI bajo la dinastía samaní (819-1005) no tienen parangón en lo que se refiere a calidad y diseño. Aunque todavía empleaban los materiales más sencillos, los artesanos iraníes consiguieron un nivel de refinamiento sin precedentes en la elaboración de platos de barro cocido y en el color y textura de la engalba utilizada para recubrir la superficie. Los diseños podían ser figurativos, epigráficos (véase núm. cat. 122-124) o abstractos, o bien cualquier combinación de los tres. La superficie de la pieza núm. cat. 125 está dominada casi por completo por la imagen de un ave enorme y estilizada, tal vez un pavo real, conocido desde el período preislámico en Irán por su asociación con la realeza y, posteriormente, debido a una interpretación mística, también con el Paraíso. La composición y la técnica decorativa recuerdan a las de la llamada cerámica *Sari*, a menudo caracterizada por un interior dominado casi por completo por la figura de una enorme ave (frecuentemente sobre un fondo de aves más pequeñas o flores con tallo) y por su decoración en tonos rojos, amarillos y marrones. La cerámica *Sari* debe su nombre a una ciudad de la provincia de Mazandarán, al norte de Irán, en la que se encontraron algunas piezas supuestamente producidas allí. No obstante, Oliver Watson menciona restos de un tipo similar de cerámica procedentes de excavaciones en Gurgán, otra ciudad del norte a orillas del mar Caspio, y considera que Gurgán fue uno de los centros de producción de este tipo de

piezas de cerámica (*ibídem*, p. 243). Como no se ha hallado ningún objeto *Sari* en excavaciones, no puede afirmarse a ciencia cierta que esa ciudad fuera el foco de la producción. A la vista de la gran variedad de estilos de cerámica *Sari* así como de otros tipos de piezas, como por ejemplo el presente cuenco, únicamente es posible especular sobre la existencia de numerosos centros de producción locales en el noreste de Irán que fueron responsables de la circulación de multitud de productos de cerámica de muy diversas calidades. Este cuenco y el núm. cat. 126 están relacionados con otras piezas epigráficas producidas en el Irán samaní y en Asia Central (véase núm. cat. 122-124), de las que sin embargo se diferencian por su brillante decoración policroma. El núm. cat. 126 contiene una inscripción aforística en el labio, mientras que el centro está dominado por un diseño abstracto de cintas entrelazadas basado en una estrella de cuatro puntas. La última pieza de este grupo (núm. cat. 127) es un cuenco en forma de cono truncado con un estrecho pie anular, pintado en colores naranja tostado, verde y marrón oscuro sobre un fondo de engalba blanca. La decoración consta de cuatro hojas de palma ornamentales que se alternan con inscripciones cúficas abstractas (que tal vez signifiquen 'Buena suerte') alrededor del labio, así como una cenefa circular de cintas entrelazadas que rodea un diseño abstracto de hojas en espiral. Los espacios restantes están cubiertos con estilizadas formas de hojas y lágrimas, y una cenefa, que rodea el borde del recipiente, completan la decoración. | L. A.

125

Cuenco con pavo real

Este de Irán, c. siglo X

Cerámica, decoración de engalba pintada bajo cubierta transparente

Diám. 28 cm

Núm. inv. AKM 00543

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 139 (núm. 106); AKTC 2007b, p. 141 (núm. 106)



126

Plato con motivo de lacería e inscripción

Este de Irán, c. siglo X

Inscripción: «La generosidad es el precepto de los moradores del Paraíso»

Cerámica, decoración de engalba pintada bajo cubierta transparente

Diám. 32,8 cm

Núm. inv. AKM 00541

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 174 (núm. 147); AKTC 2007b, p. 170, 173 (núm. 147)



173

127

Plato con pie, decorado con hojas de palma

Noreste de Irán, c. siglo X

Cerámica, decoración de engalba pintada bajo cubierta transparente

Alt. 11,5 cm; diám. 31 cm

Núm. inv. AKM 00542

Inédito



Viga con inscripción cúfica

Noroeste, siglos XII-XIII

Inscripción (en árabe): *li-l-malik* ('por el soberano') y *li-l-mulk* ('por el reino') o bien *al-mulk* ('soberanía'), reiterado

Madera tallada

239 × 20,8 cm

Núm. inv. AKM 00630

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 189 (cat. F); AKTC 2007b, p. 191 (cat. F); AKTC 2008b, núm. 14

Esta viga recuerda paneles de madera tallada similares empleados como elementos arquitectónicos en los alminbares (púlpitos) o en los *mihrāb* de las mezquitas del Irán selyuquí. Las inscripciones cúficas foliáceas que reproducen versos coránicos o exaltan la figura del soberano han sido talladas sobre un fondo vegetal de hojas de palma completas y divididas, a menudo en el estilo biselado que se asocia con la ciudad de Samarra, en el actual Iraq. Muchos ejemplares cuentan asimismo con la firma del artista. | L. A.



Prenda de vestir masculina

Irán o Asia Central, siglo XIII o XIV

¿Lampote de seda?

Alt. 140 cm

Núm. inv. AKM 00677

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 186-87 (cat. B); AKTC 2007b, portada y p. 190 (cat. B); Makariou 2007, p. 48-49 (núm. 13)

Esta prenda, de cintura muy ceñida pero considerablemente amplia en las caderas y cerrada con una serie de botoncitos, es un testimonio excepcional de vestido de lujo del período islámico medio. Las mangas largas y el cierre a la derecha invitan a efectuar numerosas comparaciones con los ejemplares representados en páginas sueltas de manuscritos mongoles. Las mangas son de longitud superior a la de los brazos por lo que debían de llevarse dobladas. Este detalle aparece invariablemente en las páginas de los manuscritos iljaníes, tanto si se trata de páginas del gran *Shāhnāma* mongol, actualmente fragmentado, como de páginas de los «Álbumes Diez» o de ilustraciones de la *Historia universal* de Rašid al-Dīn, entre otras. Este abrigo de largas mangas es una prenda interior, que siempre va recubierta por un caftán cuyas mangas cubren sólo hasta el hombro, anudado a la derecha con cintas. El modelo del mismo es de origen chino y aparece en las obras de los Yüan, una dinastía aliada y predecesora de los iljaníes, concretamente en un mandala realizado en *kesi* (tapiz de seda) donde están representados el emperador Yüan Togha Temur (1328-1332) y su hermano Joshila (Makariou 2007, p. 55, núm. 75). Es muy infrecuente que esté pintado sin caftán y aparece así especialmente en escenas de duelo, aunque también en una página del gran *Shāhnāma* mongol conservado en el Louvre (*ibidem*, n. 76-77).

Se trata claramente de una prenda de gala (*ibidem*, n. 78). La textura compleja de la tela —un lampote con toda probabilidad— pone en relación esta prenda con un grupo muy subdividido a su vez, aunque en los inventarios de la Europa medieval aparecen todos ellos bajo la denominación de *panni tartarici*.

Estos tejidos de lujo están documentados entre 1295 (Londres, catedral de Saint-Paul) y 1380 (inventario de Carlos V). Por desgracia, los inventarios son escasamente precisos y todavía resulta difícil relacionar las prendas con un centro de manufactura determinado. Esta vestidura pertenece al grupo de los que están decorados con un medallón. Los tejidos con decoración compartimentada aparecen en los inventarios entre 1311 (inventario del papa Clemente V) y 1361 (inventario del Vaticano). No obstante, difiere de los mismos en unos cuantos detalles: en primer lugar, carece de la decoración figurada habitual en este grupo y, en segundo lugar, debido a la presencia de una seudoinscripción en torno a los grandes círculos lobulados. En el centro de estas ruedas hay una roseta de seis pétalos tejida con un hilo gris-verde. La presencia de una seudoinscripción puede inclinar a atribuir la pieza a Irán o al Asia Central islámica, extremo que debería confirmarse mediante un análisis técnico.

En Occidente, los *panni tartarici* están conservados en los tesoros de las iglesias, pero este es el único ejemplo que conserva el corte original. Se descubrió una chaqueta corta en Urumqi (Chinjiang) en 1960 (*ibidem*, n. 79). La llegada de estos tejidos a los tesoros civiles y religiosos de Occidente influyó en la formación de las decoraciones de las sederías góticas de Italia (*ibidem*, n. 80).

Por consiguiente, esta prenda es un objeto adecuado para evocar la influencia del mundo chino en el mundo islámico, así como el fecundo influjo de este último en los inicios de la manufactura de tejidos de lujo en Europa, concretamente en Lucca. | S. M.



Dos cerámicas de Bamiyán

130

Cuenco moldeado, decorado con una estrella

Irán oriental, siglos XII-XIII

Frita con decoración moldeada, y azul y violeta bajo un vidriado transparente

Diám. 25 cm

Núm. inv. AKM 00553

Inédito

131

Cuenco moldeado, decorado con medallón

Irán oriental, siglo XII-XIII

Frita con decoración moldeada, y azul y violeta bajo un vidriado transparente

Diám. 18,8 cm

Núm. inv. AKM 00563

Inédito

Estos objetos pertenecen a un grupo de cerámica claramente diferenciado que se conoce como cerámica de Bamiyán. Esta cerámica se caracteriza por el uso de una frita especialmente frágil, que genera la aparición de diversas grietas durante la cocción, y la decoración tiende a incluir patrones lineales moldeados, así como inscripciones en bajorrelieve bajo un vidriado transparente con o sin color, en ocasiones con algún detalle colorista (Watson 2004, p. 327). Ambos cuencos contienen motivos geométricos centrales, uno con una estrella resplandeciente y entrelazada (núm. cat. 130) y el otro con un patrón urdido en forma de medallón (núm. cat. 131). Como agradable contraste al fondo blanco moldeado, se han añadido salpicaduras de azul cobalto y manganeso distribuidas a intervalos regulares a lo largo del borde de ambas piezas. Una franja de escritura en cursiva, que también forma parte del moldeado, ocupa los costados del núm. cat. 130 (quizá con versos en persa), mientras que una secuencia de motivos foliáceos de carácter abstracto se extiende a lo largo de prácticamente todo el costado de la pieza núm. cat. 131 bajo un friso vegetal. Las tres marcas de incisiones interiores en el núm. cat. 130 son un rasgo común de las cerámicas de Bamiyán, y dan testimonio de que fueron apiladas, para cocerlas, usando atifles. En los últimos años, han aparecido numerosas piezas de cerámica de Bamiyán intactas en los mercados de arte internacionales, y también se puede contemplar una gran colección en la Nasser D. Khalili Collection de Londres. | L. A.



Botella con decoración en relieve

Irán, siglo XII

Cerámica, decoración moldeada bajo cubierta y escurriduras de color

Alt. 35,5 cm

Núm. inv. AKM 00552

Bibliografía: Tokyo 1980, núm. 221; AKTC 2007a, p. 149 (núm. 117); AKTC 2007b, p. 152 (núm. 117); Makariou 2007, p. 64-65 (núm. 18); AKTC 2008a, p. 234-35 (núm. 91)

Esta botella de panza globular con un cuello fino y estirado que se ensancha en forma de copa en la embocadura presenta una decoración en relieve excepcional. La pasta silícea blanca y fina, que aparece en Irán entre los siglos XI y XII, ha sido recubierta con un vidriado transparente y realzada con chorretones de colores azul cobalto y azul turquesa.

Sobre la panza se despliega una gruesa decoración que representa una escena de caza de leones. Varios jinetes forman un friso, mientras que unas figuras a pie se enfrentan a animales salvajes. La decoración se completa con aves y motivos vegetales distribuidos entre los grupos. Este tema de la caza de leones –caza propia de príncipes por excelencia– está presente también en una copa adquirida recientemente por el Museo del Louvre y en otra muy similar del Museo Rizā-yi 'Abbāsi de Teherán (Makariou 2007, p. 87, n. 9-10). Se trata de dos piezas contemporáneas de nuestra botella y de técnica idéntica, pero de decoración más sofisticada. En esta, además, el grueso vidriado disminuye ciertos efectos espectaculares del decorado.

El remate del cuello, tratado como una copa polilobulada, adornada con rostros en relieve, se encuentra en numerosas piezas iraníes de la época premongol (*ibídem*, n. 11). Este motivo constituido por rostros remite a las representaciones en relieve de personajes coronados, como las pequeñas figurillas en alto relieve de cerámica vidriada, o las figurillas moldeadas en bajo relieve y sin vidriar, como las halladas en las excavaciones de Susa (*ibídem*, n. 12-13).

El gran vigor plástico de la decoración convierte a este vaso en un hito destacado del arte de la cerámica premongol, aun a pesar de que hoy el contenido narrativo del episodio cinegético se nos escape.

| C. J.



Jarrón

Centro de Irán, siglo XIII

Frita, decorada con un vidriado turquesa

Alt: 71 cm

Num. inv. AKM.00566

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 78-79 (num. 48);

AKTC 2007b, p. 76-77 (num. 48); AKTC 2008a,

p. 114-15 (num. 37)

Este jarrón monumental demuestra la pericia técnica de los ceramistas iraníes y pertenece a un pequeño grupo de piezas comparables, todas ellas notables por sus grandes dimensiones, su vidriado liso de un color turquesa opaco y la combinación de motivos ornamentales modelados e incisos. La decoración del jarrón se dispone en bandas horizontales, e incluye bendiciones en la escritura árabe nasjí en una franja moldeada alrededor del cuello del jarrón, así

como un friso moldeado de animales corriendo sobre un fondo de zarcillos alrededor de los hombros de la pieza. Franjas incisas con motivos biselados y otros semejantes a escamas completan la decoración exterior. | A. F.



Escribanía de bronce con incrustaciones de oro y plata

134

Estuche para plumas

Noroeste de Irán o Anatolia, c. 1300

Bronce con incrustaciones de oro y plata

9,4 × 4,5 cm

Núm. inv. AKM 00609

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 124 (núm. 90); AKTC 2007b, p. 127 (núm. 90); Makariou 2007, p. 166-167 (núm. 59); AKTC 2008a, p. 188 (núm. 69)

135

Tintero

Irán, Jorasán, segunda mitad del siglo XII

Aleación de cobre moldeado, decoración de cenefas con incrustaciones de plata

Alt. 8,5 cm; diám. 10,4 cm

Núm. inv. AKM 00604

Bibliografía: Makariou 2007, p. 162-163 (núm. 57); AKTC 2008a, p. 188-189 (núm. 70)

Entre las piezas de metalistería más delicadas asociadas con la escritura en el mundo islámico medieval encontramos tinteros y estuches para plumas con sofisticados motivos ornamentales. Los estuches para plumas tenían tanto funciones prácticas como simbólicas en las cortes islámicas. Si bien por una parte servían como receptáculos compactos y a menudo bellamente decorados para almacenar los utensilios de los escribas, por otra parte también podían representar una oficina de la corte en particular o, de manera más general, el poder del reino. Decorado profusamente con incrustaciones preciosas de oro y plata y grabados de diseños geométricos, florales y vegetales, este estuche para pluma perteneció probablemente a un personaje de alto rango, tal vez incluso a un soberano.

Junto con la pluma de caña, la escribanía –llamada *dawat* (Baer 1981, p. 203-204) o *mihbara*– es el atributo por antonomasia del escriba y el calígrafo. En este caso, tanto la forma decorativa como la función están en plena armonía, ya que la escritura (*jatt*) es el principal motivo ornamental de la pieza. El borde y la cara superior de la tapa están decorados con una inscripción en escritura cúfica y una en cursiva con deseos reiterados en árabe. En el borde de la tapa puede leerse dos veces el siguiente texto: *al-yumn wa-l-baraka* ('buena fortuna y gracia divina'), y en la cara lisa: *al-'izz wa-l-iqbāl wa-l-dawla wa al-sā'ada wa-l-salama wa-l-'inaya* ('gloria y prosperidad y buena fortuna y felicidad y salvación y gracia divina'). En el cuerpo del objeto, la composición se dispone en tres niveles superpuestos: fórmulas votivas tanto en árabe como en cursiva, interrumpidas por anillos suspendidos, rodean un friso con figuras. Esos buenos deseos repiten en dos ocasiones la siguiente fórmula: *al-'izz wa-l-iqbāl wa a/l-dawla wa-l-sā'ada* ('gloria y prosperidad y / buena fortuna y felicidad'). El receptáculo fue concebido para contener un tintero de vidrio, que en la mayor parte de los casos contenía tinta negra. En el mundo islámico se elaboraban tres tipos principales de tinta negra, algo que sabemos gracias a los textos redactados por los calígrafos o copistas en los que dejaron constancia de las recetas para su elaboración. El primer tipo de tinta empleaba una base de carbón; el segundo, una base de bugalla y metal, y el tercero, una mezcla de ambos (Déroche 2000, p. 120 y ss.). Tradicionalmente, las tintas del primer tipo recibían el nombre de *midād*, y las del segundo tipo, *hibr* (*ibídem*, p. 121). | A. C.



136

Jarrita de cuerpo globular con inscripción votiva

Yahyā ibn Yūsuf
Irán, siglo XIV (?)

Inscripciones (en árabe). Franja superior: *al-'izza al-dā'ima wa-l-iqbāl al-'izza al-dā'ima wa-l-dā'ima* ('Gloria eterna y prosperidad, y gloria eterna, eterna, eterna...'). Franja central: *al-baraka al-kāmila al-ni'ma al-sāmila wa-l-'izza al-dā'ima* ('Bendición absoluta, favor total y gloria eterna'). Franja inferior: *al-baraka al-kāmila al-ni'ma al-sāmila wa-l-'izz* ('Bendición absoluta, favor total y gloria'). En la base: *Yahyā ibn Yūsuf al-Ḥaṣayḡ* ('Yahyā ibn Yūsuf, el [?]').

Bronce fundido, martillado, grabado y nielado

Alt. 14,5 cm; diám. 10 cm

Núm. inv. AKM 00735

Bibliografía: Geneva 1985, p. 284 (núm. 295) (publicado como nazarī español, siglo XIV)

Esta jarra de bronce está compuesta por un cuerpo globular comprimido, un cuello octogonal acampado y un pie hexagonal facetado. Dos franjas con inscripciones en árabe, en escritura nasjí, rodean una serie de motivos de hojas de palma en torno al cuello, mientras que el cuerpo de la pieza presenta acanaladuras diagonales alternadas con franjas decoradas con motivos de hojas de palma completas y divididas. Diseños vegetales decoran asimismo cada uno de los fragmentos que forman el pie, cuya base presenta una estrella entrelazada de seis puntas que recuerda al Sello de Salomón. En la base, una incisión nos indica el nombre del artista, Yahya ibn Yūsuf. En lados diametralmente opuestos del cuello se observa una señal grabada en forma de lágrima invertida vacía, cuyo objeto era tal vez decorar los puntos de fijación de unas asas que probablemente nunca llegaron a instalarse.

Esta jarra se atribuyó inicialmente a la España nazarí del siglo XIV, a causa del estilo caligráfico de la inscripción así como la forma del motivo de media hoja de palma utilizado para decorar su superficie (Geneva 1985, p. 284). No obstante, las piezas de metalistería nazarí existentes son escasas, y no es posible encontrar ningún objeto comparable que permita ratificar esa atribución con total seguridad. Por otro lado, la jarra parece compartir muchas características con la metalistería del Irán medieval, las más sorprendentes de las cuales hacen referencia a su forma, a pesar de que incluso en este punto resulta difícil encontrar paralelismos próximos. Al menos desde el siglo XI, las piezas de metal iraníes exhibían un diseño compuesto que fue refinándose con el paso de los siglos; la decoración evolucionó gradualmente a lo largo de las épocas medieval y premoderna desde unos patrones ornamentales y epigráficos ligeros hasta otros más densos. Una jarra de plata nielada y parcialmente dorada del Museum

für Islamische Kunst de Berlín tiene unas proporciones relativamente similares, en líneas generales, a la jarra del AKM, incluido un cuello amplio y resplandeciente, pero no comparte sus características angulares ni las acanaladuras; dicha obra se ha atribuido al Irán del siglo XII (Atıl, Chase y Jett 1985, p. 85, fig. 32). Las piezas facetadas y acanaladas tampoco eran extrañas en el Gran Irán de los siglos XII y XIII (especialmente en el noroeste de Irán, incluido el actual Iraq) ni en regiones de Siria (Baer 1983, p. 291). Esas mismas características se observan en otras jaras de metal (Atıl, Chase y Jett 1985, p. 120-121, fig. 46 y 49 [con pie facetado]), así como, naturalmente, en los candelabros iraníes del siglo XIII (*ibídem*, p. 113, fig. 42-44; y Von Folsach, p. 319, núm. 509). También es posible encontrar algunos elementos decorativos de la superficie de esta pieza en los patrones ornamentales de determinadas piezas del noreste de Irán de los siglos XII y XIII, en las que se exhibe un par de franjas de inscripciones en el cuello y en la zona de los hombros, con medallones o motivos vegetales o florales grabados que se repiten en torno a diferentes zonas del cuerpo, en algunos casos con un fondo nielado o que, en la mayoría de los casos, se ha dejado en blanco (véase, por ejemplo, una jarra en Mūzīm-i Rawza, Ghazni, Afganistán, en Melikian-Chirvani 1982, p. 65, núm. 2). Aunque la mayoría de las características de la jarra del AKM se observan también en otras obras de metalistería del Irán medieval, su presencia individual (pero nunca colectiva) en obras de diferentes períodos y regiones constituye todo un desafío para atribuirla con total certeza a un lugar y período histórico concretos. Resulta imprescindible efectuar más indagaciones sobre la identidad de su creador, ya que eso arrojaría información sobre el contexto cultural en que se elaboró esta obra de gran interés, antaño incluida en la colección de Jean-Paul Croisier de Ginebra. | L. A.



Vajilla de loza dorada

137

Cuenco con jinete y camellos

Irán, finales del siglo XII - principios del XIII
Frita, loza dorada
Diám. 17 cm
Núm. inv. AKM 00557
Bibliografía: AKTC 2008a, p. 232-233
(núm. 90)

138

Plato con siete oquedades

Irán, finales del siglo XII - principios del XIII
Frita, loza dorada
Diám. 31,1 cm
Núm. inv. AKM 00739
Cortesía de la princesa Catherine Aga Khan

139

Botella de cuerpo globular con decoración caligráfica

Irán, finales del siglo XII - principios del XIII
Frita, loza dorada
Alt. 21,5 cm
Núm. inv. AKM 00560
Inédita

A partir del siglo XII, la cerámica se elaboraba en Irán con pasta de frita que permitía obtener superficies limpias y claras que posteriormente se pintaban. Aparte de los numerosos vidriados transparentes y de colores opacos, también era posible añadir un dorado a la decoración de la cerámica, que se aplicaba sobre el vidriado después de su cocción, y a continuación se cocía una segunda vez de tal forma que quedaba depositada una película metálica en el proceso. La mayoría de estas fabulosas obras pertenecen a un grupo mayor de piezas doradas anteriores a los mongoles y decoradas con motivos ornamentales que pueden clasificarse como ilustrativos o pictóricos (véase Lentz y Lowry 1989, cap. 2), y que son exponentes de la loza dorada persa de estilos «monumental» o de «miniaturas», términos acuñados por Oliver Watson (Watson 2004). Entre las «miniaturas» se incluyen dos cuencos, uno con una figura central montada a caballo y, a lo largo de la sección junto al borde, una caravana de camellos que sigue a una segunda figura; y otro con imágenes de caballos y jinetes moviéndose en círculo en torno a la figura central de un jinete. Otro plato sirve de exponente de un estilo más «monumental», caracterizado por las grandes proporciones del tema ilustrado, en este caso una figura real sedente en posición central vestida con una túnica de bandas de *tirāz* carentes de inscripciones; la figura está flanqueada por dos asistentes u oficiales, cuya representación a menor escala nos sugiere su rango inferior. La decoración de estas piezas se asemeja a las ilustraciones de manuscritos que contienen imágenes de ganado y composiciones que o bien ilustran escenas de género o bien se refieren a textos específicos. No obstante, a causa de su su-

perficie cóncava, en cuencos y platos profundos se recurría a diferentes convenciones para rellenar el fondo que rodeaba a una escena figurativa. Así, por ejemplo, en el cuenco con ilustraciones de camellos (núm. cat. 137), el caballo y el jinete están representados sobre un fondo de tallos ondulantes, punteados a ambos lados para sugerir la presencia de hojas. Una franja de zarcillos bordea la imagen de la base y está coronada por el friso de la caravana, donde árboles ajedrezados añaden pausas al ritmo constante creado por los camellos en movimiento. Es posible comparar estos tipos de cerámica con las piezas altamente figurativas *minā'i* o *haft-rangi* (de siete colores), atribuidas asimismo al Irán pre-mongol, un período que fue testigo de una intensa proliferación de arte figurativo (que con frecuencia representaba los pasatiempos reales), especialmente en la elaboración de cerámica. Si bien no son tan figurativos en lo referente a su diseño, la botella y el plato con siete oquedades (núm. cat. 139 y 138) comparten las características de los estilos de las «miniaturas» y del posterior estilo *Kashān* de la loza dorada persa. La botella está decorada con franjas de recuadros llenos de formas foliáceas y rombos que alternan con franjas de inscripciones caligráficas o seudocaligráficas, y el fondo o el espacio en negativo de la superficie de ambas piezas está tan densamente recubierto como el de los demás objetos de este grupo. Las siete oquedades del plato (núm. cat. 138) nos sugieren que esta obra debió de utilizarse para depositar siete piezas de fruta o los siete elementos que componen un *sofraz-yi haftsān* tradicional (literalmente, 'mantel de siete eses') del Norouz, el año nuevo persa que comienza con el equinoccio de primavera. | L. A.



137



138





Grupo de elementos arquitectónicos

140

Teja

Asia Central, finales del siglo xiv - principios del xv

Cerámica tallada y vidriada

Panel: 56 × 39 cm

Núm. inv. AKM 00572

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 176 (núm. 152a); AKTC 2007b, p. 176 (núm. 152a); AKTC 2008a, p. 278-279 (núm. 110)

141

Mocárabe

Gran Irán (Asia Central), siglos xiv-xv

Cerámica, tallada y vidriada

30 × 18,5 cm

Núm. inv. AKM 00574

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 177 (núm. 152c); AKTC 2007b, p. 176-177 (núm. 152c); Makariou 2007, p. 96-97 (núm. 31)

142

Mocárabe

Gran Irán (Asia Central), siglos xiv-xv

Cerámica, tallada y vidriada

31,5 × 23,5 cm

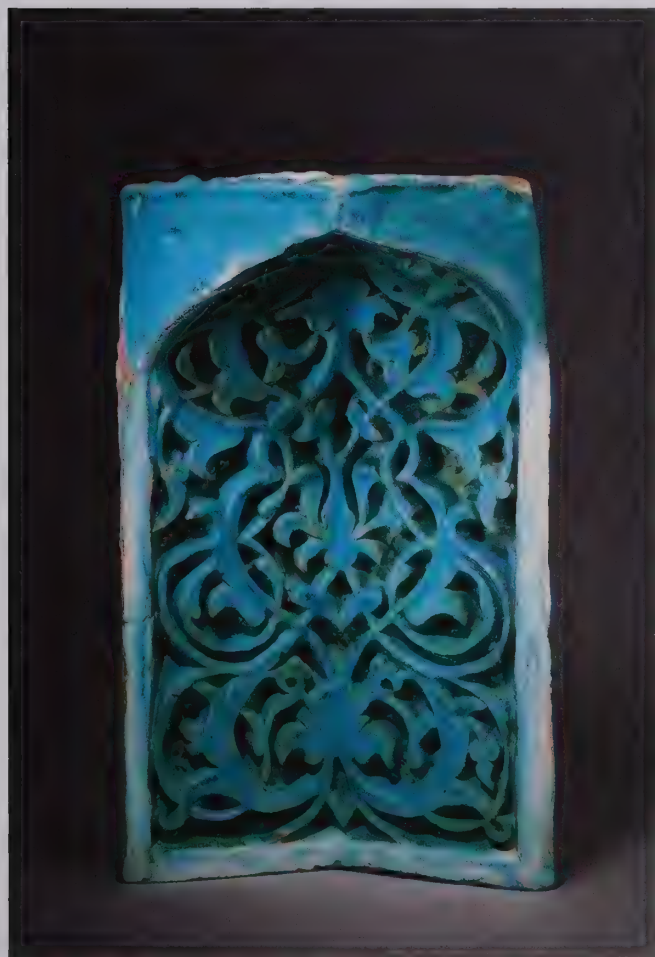
Núm. inv. AKM 00573

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 177 (núm. 152b); AKTC 2007b, p. 176-177 (núm. 152b)

Estas piezas de cerámica ilustran claramente las transformaciones del lenguaje arquitectónico del mundo islámico, cuyos modelos fueron tomados inicialmente de las épocas clásica y antigua (Imperio sasánida) del Oriente Medio. Los constructores, tanto si trabajaban en el este como en el oeste de los vastos territorios del islam, (*dār al-islām*) idearon y difundieron soluciones originales de cobertura y de paso del plano cuadrado al plano circular de la cúpula. Para ello inventaron el *muqarnas*, un módulo arquitectónico cuya génesis ha sido controvertida. Así, tan pronto se ha atribuido al Egipto del período fatimí como al Irán de los grandes selyuquíes, transmutándose, por otra parte, de órgano arquitectónico indispensable para las zonas de transición –y con una importante función constructiva– a elemento puramente decorativo. Muy pronto se convierte en el elemento repetitivo de una red de estalactitas cuyos ejemplos más brillantes se sitúan en el siglo xiv en las dos cúpulas de la Alhambra (sala de las Dos Hermanas y salas de los Abencerrajes) y, un poco más tarde, en Asia Central, en la tumba de Aḥmad Yasavi (Yasi, actual Turkestán, en Kazajistán). Dos de los elementos arquitectónicos de este grupo (núm. cat. 141 y 142) son piezas que con toda probabilidad pertenecieron a una cúpula de mocárabes. Junto con el tercero (núm. cat. 140), es posible que se encontraran en la fachada exterior de una mezquita o mausoleo, y actualmente puede con-

templarse un numeroso grupo de piezas semejantes en el complejo de Shah-i Zinda de Samarcanda, una de las grandes capitales timuríes. Timūr, un turco barlas que fundó la dinastía timurí y que reinó de 1370 a 1405, fue un gobernante despiadado, pero tanto él como sus sucesores fueron grandes mecenas de las artes. Las brillantes cúpulas turquesa y las fachadas con sofisticados motivos ornamentales de los edificios timuríes son un componente familiar en ciudades como Samarcanda. Además del uso de mocárabes, los constructores también emplearon una amplia gama de técnicas como por ejemplo el *bannā'i* (patrones de ladrillos vidriados), terracota tallada y vidriada, mosaicos de tejas, cuerda seca, molduras en relieve con pintura subvítrea, e incluso dorado, elementos que, en su conjunto, revelaban el virtuosismo de unos artesanos de enorme talento. | S. M., A. E.

185



141



142

Panel de madera tallada con versos del poeta Hafiz

Irán, siglos xv-xvi (?)

Madera tallada

52 × 138 cm

Núm. inv. AKM 00635

Bibliografía. AKTC 2007a, p. 159 (núm. 129); AKTC 2007b, p. 160 (núm. 129); Makariou 2007, p. 194-195 (núm. 71); AKTC 2008a, p. 250-251 (núm. 98)

Este panel de madera formado por dos franjas, divididas en seis secciones, se asemeja enormemente a las inscripciones talladas *tuluṭ* de Mazandarán, provincia del norte de Irán. Dos ejemplos publicados anteriormente están firmados por dos hijos de un maestro carpintero de nombre Ustād Aḥmad-i Sari. Uno de ellos está fechado en 1468 y firmado por Ḥusayn, hijo de Ustād Aḥmad (Welch 1979, p. 130-131); el otro tiene fecha de 1494 y está firmado por Šams al-Dīn, hijo de Ustād Aḥmad (Bivar y

Yarshater 1978, lám. 65). Incluso en el caso de que este panel no se tratara de la obra de uno de esos tallistas, los ejemplos citados comparten la forma en que las letras verticales ascienden e intersectan con las letras situadas sobre la línea de texto, así como la manera en que las palabras de cada panel están escritas en dos niveles, uno inferior y otro superior. No obstante, a diferencia de otros ejemplos comparables, este panel reproduce versos del prestigioso poeta Hafiz (m. 1389-1390).



Primera franja:

«A los ojos y frente de mi amada he confiado mi corazón y mi alma
¡Ven, ven y contempla el arco y la ventana!
¡Dile al guardián del Paraíso: el polvo de este lugar de reunión [...]»

Segunda franja:

«[...] ¡no vaciles en tu cometido, vierte el vino en la copa!
Más allá de tu hedonismo, de tu amor por las criaturas de rostro de luna llena,
¡Entre las tareas que debes cumplir, recita el poema de Hafiz!»

(Basado en la traducción de C.-H. de Fouchécour, 2006, p. 971-972)

Puesto que el panel está compuesto por fragmentos, es posible que formara parte de un friso que discurría a lo largo de las paredes de una estancia. A pesar de su carácter poético y no religioso, existe la posibilidad de que la inscripción proceda de uno de los numerosos santuarios de Mazandarán decorados con maderas talladas. | A. F.



144

Puerta de dos hojas
con motivos geométricos
y florales

Irán, Mazandarán (?), timurí, 892 H. / 1487 d. C.
Inscripción (en persa): *Amah-i Ustād ben
Hāyī Naẓār bā ... Darviš Ala-uddīn, kār dar
sana- 892* ('Obra de Ustād ... ben Ustād Hāyī
Naẓār con el ... de Darvish Ala-uddīn, obra
[finalizada] en el año 892')
Madera tallada
189 x 106 cm
Núm. inv. AKM 00707
Bibliografía AKTC 2008b, núm. 16

Esta pieza, uno de los mejores exponentes de su clase, presenta las características de las puertas de madera tallada de la época timurí: intrincados y profundos diseños florales tallados, heredados del período mongol precedente y con reminiscencias de la cerámica lacada china; motivos geométricos elaborados con la técnica del machihembrado, bordes trenzados y paneles con inscripciones de oraciones e información sobre los benefactores, artesanos y fechas de producción. Mazandarán, provincia situada al norte de Irán, es famosa por sus frondosos bosques y maderas *jalaný* sutilmente perfumadas, y en la región se han encontrado diversos ejemplos de tallas de madera de los siglos XIV y XV (Bronstein 1938, p. 2622). Las puertas comparten el diseño de otras del mismo período que han sobrevivido en colecciones públicas y privadas: un cenotafio en la Khalili Collection, firmado por Shams al-Dīn Sari y con fecha de 902 H. / 1496 d. C. (London 2001, p. 218-219), y puertas de dos hojas de la Art and History Trust Collection de Houston (Soudavar 1992, p. 94, núm. 34) y del Museo Nacional de Irán en Teherán, con firma y fecha de 846 H. / 1442 d. C. (London 1976, p. 292, núm. 458). | L. A.





La ruta de los viajeros

Irán y Asia Central

Los safavíes

SHEILA CANBY

191

LOS EMPERADORES SAFAVÍES DE IRÁN NO SÓLO constituyeron la primera dinastía de origen iraní que logró unificar el país desde hacia casi un milenio, sino que además introdujeron la *shía* como religión de Estado. El impacto que produjo la institucionalización de este credo fue muy amplia e infundió en los iraníes un intenso sentimiento de identidad religiosa y nacional, que los diferenciaba de sus rivales sunníes: otomanos y uzbekos.

Si bien los miniaturistas safavíes de comienzos del siglo *xvi* sintetizaron los estilos heredados de la corte turcomana de Tabriz y de los timuríes de Herat, a finales del siglo y durante el *xvii* se asiste a un nuevo énfasis en las ilustraciones realizadas sobre páginas sueltas que se agrupaban en álbumes. Aparecieron nuevos estilos de trabajo en metal, como placas caladas en acero y otros pequeños objetos (núm. cat. 146-147), mientras que los alfareros safavíes encontraron inspiración en modelos chinos. El arte islámico de este período, en general, acusa el impacto de las influencias foráneas, como en la Siria mameluca, donde las porcelanas chinas de color azul y blanco inspiraron nuevos motivos florales en la decoración de azulejos y cerámicas.

Durante el siglo *xvii* creció el interés por el arte del retrato, tanto en Turquía como en Irán, reflejo, en parte, de la abundante importación de grabados europeos con retratos de reyes y de otros notables. En cada corte se desarrollaron diferentes convencionalismos en los retratos reales. Los emperadores safavíes fueron retratados participando en ceremonias de recepción de embajadores extranjeros, en pinturas sobre papel o sobre las paredes del Chihil Sutun, un palacio real edificado en Isfahán en los años cuarenta del siglo *xvii*. Estas escenas ensalzaban la supremacía y magnanimidad de los monarcas.

Estandarte ('alam)

Irán, finales del siglo xvi

Hoja de aleación férrea troquelada y elementos fundidos

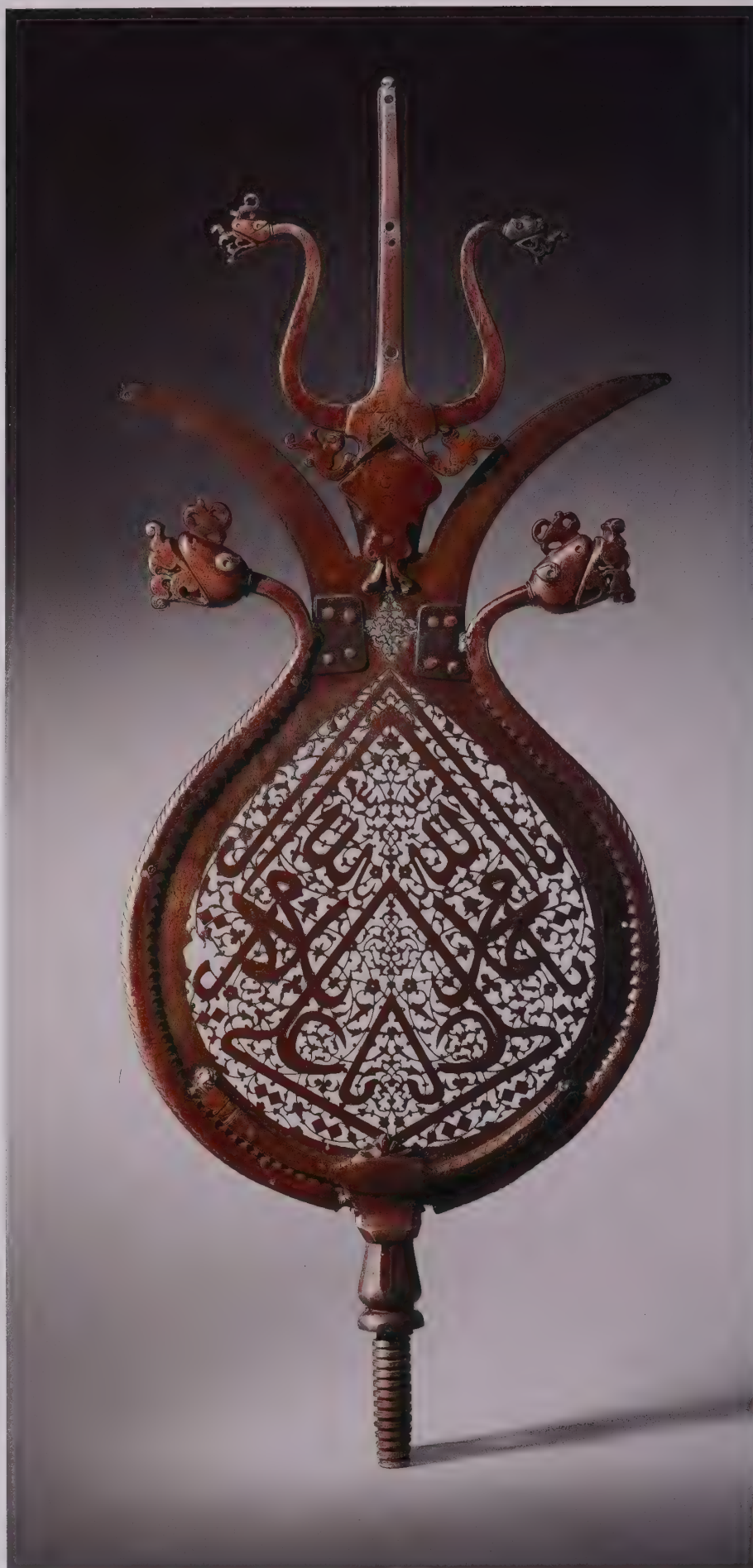
81,5 x 32,5 cm

Núm. inv. AKM 00679

Bibliografía: Thompson y Canby 2003, p. 222; AKTC 2007a, p. 178-179 (núm. 154a); AKTC 2007b, p. 180-181 (núm. 154a); Makariou 2007, p. 148-149 (núm. 52); AKTC 2008a, p. 282-283 (núm. 112)

Aunque el acero, aleación de hierro y carbono, sea un metal utilizado esencialmente para la producción de armas y armaduras, resulta muy valorado en la época safaví como material para la elaboración de placas de adornos (núm. cat. 146 y 147) y estandartes troquelados. El estandarte del Museo Aga Khan se ha obtenido a partir de una lámina de acero piriforme que termina en dos excrecencias divergentes, alusión a las dos puntas de la espada *Dū-l-fiqār*. La mayor zona troquelada presenta una inscripción reflejada, que puede leerse por lo tanto desde distintos puntos del espacio y que destaca sobre un fondo de hojas vegetales estilizadas y distribuidas simétricamente con relación al eje central. De arriba abajo puede leerse: *Yā Allāh, yā Muḥammad, yā 'Alī* ('Oh Dios!, Oh Muḥammad!, Oh 'Alí!'). Las dos invocaciones a 'Alí se unen en el eje para formar una cara estilizada, quizá la de un león, animal emblemático del primer imán. El *lām* y el *yā* de 'Alí delimitan su contorno, las *ayn* (el nombre de la letra también significa 'ojo' en árabe) forman los ojos y las dos partículas vocativas *yā* se unen para crear un hocico.

Esta lámina de metal troquelado tiene clavados varios elementos agregados que están adornados con cabezas de dragones estilizados. Este motivo animal está presente en tres puntos: en el extremo de las dos extensiones curvas de la base del estandarte; como terminación de las dos piezas metálicas que se insertan en la parte piriforme del estandarte y que están ensambladas con la misma en varios lugares, y a uno y otro lado del elemento superior, cuyo eje central está formado por dos láminas de metal simétricas y separadas entre las que puede introducirse y fijarse posteriormente otro elemento. El motivo del dragón, cuyo significado aquí es quizá de protección, fue muy apreciado en el mundo islámico y utilizado especialmente en objetos de metal. En la época safaví y en la India mogul adorna ambos extremos de los cuencos o *kashkūls* en forma de barca. Los estandartes piriformes con cabezas de dragón aparecen a menudo en las miniaturas safavíes, asociados a escenas de batalla o representados dentro de santuarios, testimonio de su uso a la vez bélico y religioso en esa época (Makariou 2007, p. 158-159, núm. 14). La costumbre, actualmente en vigor, de lucir estos estandartes en las procesiones relacionadas con las fiestas del calendario religioso *šī'ī* está atestiguada por los viajeros europeos a partir del siglo xvii pero no parece haber sido representada en los manuscritos del siglo xvi (*ibidem*, p. 159, núm. 15). | C. M.



Dos placas de acero

146

Placa lobulada

Irán, segunda mitad del siglo xvii

Aleación de hierro con incisiones

Alt. 34,8 cm

Núm. inv. AKM 00617

Bibliografía: Makariou 2007, p. 152-53 (núm. 54); AKTC 2008a, p. 66-67 (núm. 13)

147

Placa con forma de cartela

Irán, finales del siglo xvii

Aleación de hierro calado

L. 22 cm

Núm. inv. AKM 00616

Bibliografía: Makariou 2007, p. 154-155 (núm. 55); AKTC 2008a, p. 68-69 (núm. 14)

Es muy probable que estos letreros de acero se crearan como parte de estructuras de placas mayores formando una composición en torno a un cartucho central con decoración calada. Una de ellas presenta una forma de almendra con múltiples lóbulos y tiene escrita la profesión de fe *šī'i, Lā illāha illallāh wa Muḥammadun rasū-l-Allāh wa 'Alī walī Allāh* ('No hay más Dios que Alá y Muḥammad es su profeta y 'Alī es Su compañero'). La superficie ha sido calada, con excepción de la banda que forma el límite. La inscripción de tres líneas se ha realizado utilizando la escritura árabe *tulut*, que destaca sobre un fondo de delicadas espirales foliáceas. Las plantas trenzadas tienen hojas bífidas y elegantes flósculos de diseño fluido y dinámico, y su preciosismo y delicadeza recuerdan a las meticulosas obras iluminadas. La forma evoca asimismo el arte de los libros de la era safaví: mandorlas de múltiples lóbulos en el centro de las láminas de unión y medallones inscritos en la parte central de las primeras páginas tapiz de ejemplares del Corán o de obras literarias. Este letrero forma parte de un grupo de placas multilobuladas con las que comparte forma, diseño y estilo caligráfico. Puesto que no existen indicios concluyentes sobre el motivo de su creación, resulta difícil afirmar si fueron producidas simultáneamente con fines similares. No obstante, se da por sentado que fueron elaboradas para decorar una puerta, y tres de las placas de este grupo nos permiten extraer información sobre cómo se ensamblaron originalmente (recientemente, se ha publicado una noticia sobre dos placas adicionales procedentes de una colección privada, que pueden consultarse en Melikian-Chirvani 2007, p. 260-261, núm. cat. 61 y 62).

La segunda placa, realizada casi íntegramente en calado y con una inscripción en escritura árabe *tulut* sobre un fondo de tres volutas en espiral con estilizados elementos vegetales, se asemeja a la primera en su diseño general. Sin embargo, difiere en la forma oblonga, así como en algunos detalles ornamentales, como el diseño más sofisticado de los elementos vegetales (flósculos simétricos de mayor complejidad y hojas de dos, tres y cuatro lóbulos). El efecto general recuerda a los medallones multilobulados comunes en la decoración iluminada, y que contienen el título de la obra o bien de sus subapartados. En este caso, la inscripción se limita al nombre de Fátima, hija única del profeta Muḥammad y esposa de 'Alí, seguida del epíteto distintivo *al-Zahrā'* (la brillante). Si bien su procedencia es desconocida, esta pieza puede relacionarse con una serie de placas ornamentales semejantes en cuanto a su diseño pero algo más alargadas (entre 38 y 39 cm). Cada una de ellas cuenta con una invocación a uno o más de los Catorce Inmaculados (*chahārdah ma'sūmīn*) venerados por los duodecimanos *šī'ies*: el profeta Muḥammad, su hija Fátima y los doce imanes. | C. M.



Manuscrito del *Jamsa* (Quinteto) de Nizāmī

Escriba: Pir Husayn ibn Pir Hasan al-Katib al-Shirazi

Artista: Qiyat al-Mudahhib

Irán, Shiraz, fechado el 20-30 del mes de Rabi' al-Awwal de 933 H./25 de diciembre de 1526 - 4 de enero de 1527

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Encuadernación en piel dorada contemporánea

Encuadernación (cubiertas?):

33,4 x 21,5 x 5,5 cm

33,5 x 20,2 cm (cada página)

Núm. inv. AKM 00270

Bibliografía: Welch 1978b, manuscrito 15;

Welch y Welch 1982, p. 74-76 (núm. 22; folio diferente)

El *Jamsa* (Quinteto) es una colección póstuma de cinco poemas narrativos compuestos por Nizāmī de Ganja (ciudad del actual Azerbaiyán) (m. 1209), uno de los mayores poetas románticos de la literatura persa. Esta copia del texto está formada por 401 folios con un formato de texto a cuatro columnas pautado con líneas doradas, que contiene 19 líneas de escritura *nasta'liq* persa; los encabezamientos se han realizado en *nasta'liq* azul sobre un fondo dorado de volutas en espiral, embellecido con flores naranjas, amarillas y verdes. Veintisiete miniaturas ilustran episodios seleccionados de cada uno de los cinco poemas, el último de ellos firmado por el artista, «Tasvīr-i Qiyāt al-Mudāhib» (reproducción de Qiyat el Dorador). Esta pintura aparece en el anverso del folio 382 del manuscrito que pertenece al quinto libro, *Iskandarnāma* (Libro de Alejandro).

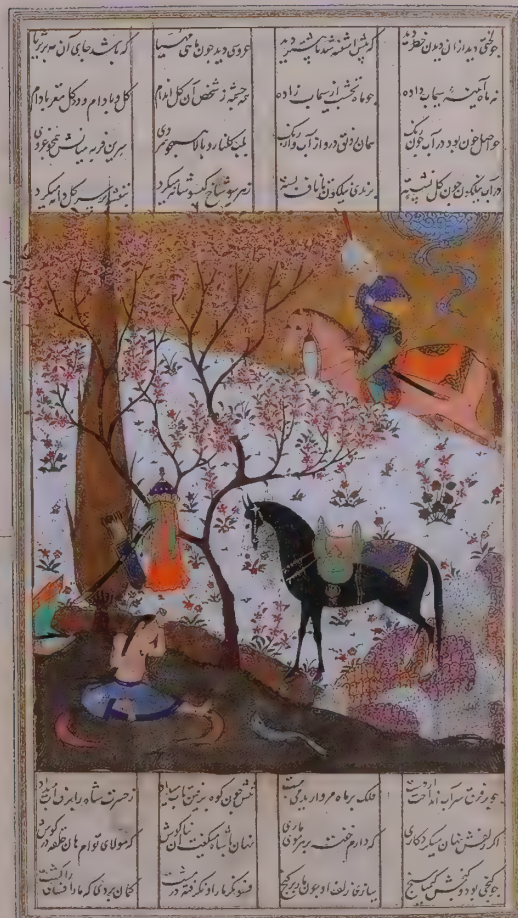
Aunque en el colofón se cita a un escriba, Pir Husayn ibn Pir Hasan al-Katib al-Shirazi, nada se dice sobre el comprador. Anthony Welch ha sugerido que este libro pudiera haberse elaborado para un cliente acaudalado de alto rango o tal vez para el gobernador de Shiraz, dado que en el período de su creación no residía ningún príncipe safaví en Shiraz (Welch y Welch 1982, p. 76). La encuadernación dorada en piel oscura es contemporánea del códice, e incluye en el lomo versos de alabanza a Nizāmī.

Esta imagen ilustra una escena de la historia de *Jusraw u Širin* (Jusraw y Širin), la primera de las cinco narraciones de la colección, compuesta por Nizāmī entre 1171 y 1181. El texto está formado por unos siete mil pareados referentes a las aventuras del rey sasánida Jusraw Parviz (r. 590-628) y su romance con la bella Širin, una princesa armenia que acabó



convirtiéndose en su esposa cuando el rey por fin doblegó a su rival, el escultor Farhad, en la lucha por el amor de Širīn. Jusraw supo por primera vez de la existencia de Širīn a través de su compañero, el pintor Šāpūr. El rey se enamoró de la princesa sin haberla visto siquiera, y solicitó la ayuda de Šāpūr para cortejarla y conseguir que le concediera su mano. Šāpūr viaja a Armenia, donde realiza un retrato de su rey y lo coloca estratégicamente en un lugar al aire libre frecuentado por Širīn y sus acompañantes. Širīn queda cautivada por la imagen; intrigada por el protagonista de la obra, pide que le revelen quién es el hombre del cuadro y cómo puede encontrarlo; ese es el momento que se ilustra en la pintura. Šāpūr le revela la identidad del rey y el amor que éste le profesa, y le proporciona instrucciones para reunirse

con Jusraw a medio camino entre Armenia e Irán. Se cree que todas las ilustraciones de este manuscrito *Jamsa* son obra de un mismo pintor, Qiyath al-Mudhahhib (Qiyath el Dorador), y responden a una tradición pictórica y caligráfica desarrollada en Shiraz durante los siglos XIV y XV (*ibidem*, p. 74). | L. A.



Manustrito ilustrado de *Anvār-i Suhaylī* (Luces de Canopo) de Ḥusayn ibn 'Alī al Wā'iz al-Kāshifī (m. 1504)

Escriba: Na'im Muhammad al-Husayni al-Tabrizi; artista: Sādiqī Beg
Irán, Qazvin, 13 del mes de Safar de 1002
H. / 8 de noviembre de 1593

Tinta y acuarela opaca sobre papel
30,1 × 20,3 cm

Procedencia: Marqués de Bute
Núm. inv. AKM 00289

Bibliografía: Welch 1976, p. 125-144, fig. 42-55 (folios 10 r., 17 r., 38 r., 28 v., 20 v., 52 r., 309 r., 55 v., 85 r., 227 v., 40 v., 313 r., 83 v. y 22 r.); Welch y Welch 1982, p. 100-105, num. cat. 32 (folios 22 r., 139 v. y 198 r.); Canby 1998, p. 70-72 (num. 43); AKTC 2007 r., p. 136 (num. 103); AKTC 2007 v., p. 138 (num. 103); Melikian-Chirvani 2007, p. 446-447 (folio 22 v.)

La pintura de este folio representa una historia de *Anvār-i Suhaylī* (Luces de Canopo), una selección de fábulas del siglo xv basada en una versión del siglo xii de la colección *Kalila wa Dimna* (Calila y Dimna). Se cree que este texto tiene sus orígenes en las tradiciones orales de la India y que se redactó por primera vez hacia el año 300 d. C. bajo el título de *Panchatantra* (Los cinco libros), un libro de cinco capítulos sobre el arte del buen gobierno (*arthasastra*) (De Blois 1991, p. 10). Las cinco historias se entrelazan en torno a la figura de un rey indio, Dabshalim (o Dabishlim), que consulta al filósofo de la corte, Bidpai (o Pilpay, ambas transcripciones corruptas de Bidnag y de su versión posterior en árabe, Bindna), sobre la conducta de gobierno adecuada en diferentes situaciones. Bidpai responde a cada una de las preguntas de su interlocutor con una fábula protagonizada por animales, y a su vez cada fábula sirve de marco para otras historias y relatos secundarios que, en última instancia, se remiten nuevamente a la conversación del rey con Bidpai retomándose así el hilo conductor hacia la siguiente de las cinco fábulas principales.

Esta imagen hace referencia a uno de los cinco capítulos o estrategias en el arte del buen gobierno, más concretamente al capítulo titulado «Sobre los

cuervos y las lechuzas». El cuento nos relata una antigua animadversión entre cuervos y lechuzas, ambos grupos liderados por su respectivo rey. Los cuervos vivían en un árbol, mientras que las lechuzas habitaban una cueva. El rey de las lechuzas dictaminó como medida preventiva que cualquier cuervo que observase abandonar el árbol debía morir. Preocupado por su menguante bandada, el rey cuervo consultó a sus consejeros sobre cómo vengarse de las lechuzas y, finalmente, aceptó la sugerencia de uno de sus asesores que proponía encontrar a los consejeros más cercanos al rey de las lechuzas y enemistarlos entre sí recurriendo a engaños y ambivalencias. En cuanto estuvieran divididos por las disensiones, los cuervos podrían conquistar al enemigo. La historia de la transmisión del *Panchatantra* en el mundo islámico se recoge en diversas reseñas en persa y árabe, ya que la historia del *Kalila wa Dimna* fue traducida primero en el siglo vi al pahlavi, o persa medio, por el médico Burzoy; más tarde, en el siglo viii, Ibn al-Muqaffa la tradujo al árabe; posteriormente, Naṣrallāh Munshi la actualizó al persa empleado a mediados del siglo xii; y, por último, a finales del xv fue incorporada a *Anvār-i Suhaylī* por Husayn ibn 'Alī al Wā'iz al-Kāshifī (m. 1504). | L. A.



باشد بالشکر چار و سپاه خونخوار شبنون برزاغان رزمه مار از جماعت ایشان
بر آورد نظم بیازوی مردی بر آورد دست



سپه و دشمنان کرده چون خاک پست

و در آن شب تار بسیار زاغان شبه کردار با آتش کارزار هب و خفت ورقه افروغ
چیت و جد تمی هم بگریبان حال آن تیره روز کاران دوخت و مظفر و منصور

**Manuscrito de *Guy u Chawg Ān O Hālnāma*
(Libro del éxtasis) de 'Arifī**

Irán, c. 1580

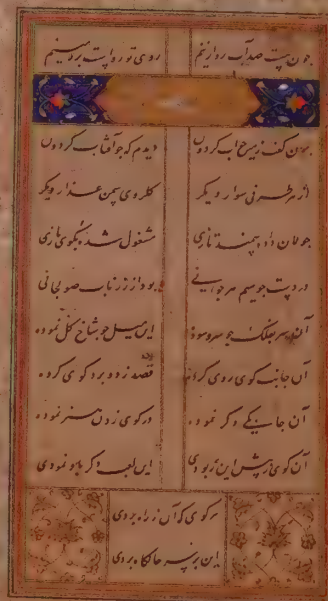
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

21,3 × 13,1 cm

Núm. inv. AKM 00522

Bibliografía AKTC 2007a, p. 146 (num. 113),
AKTC 2007b, p. 150 (num. 113), AKTC 2008a,
p. 228-229 (num. 87)

Este poema místico de 'Arifī (m. c. 1449) recurre a la pelota de polo y al mazo como metáfora del anhelo por la persona amada y de su rechazo. En la pintura, un derviche al borde de un paisaje rocoso observa a un jugador de polo principesco acompañado de un ayudante que porta un mazo. Desde el punto de vista estilístico, la ilustración es próxima a la obra de 'Alī Asgar, que trabajó en Qazvin en las décadas de 1570 y 1580 y se incorporó a la *kitābhāna* del šāh Abās I al ascender éste al trono en 1587. 'Alī Asgar ilustró dos manuscritos de *Guy u Chawgān* y uno de *Shāh u Darvish*, de Hīlālī, en los que se incluyen sin excepción escenas de partidos de polo (Robinson 1988, p. 126). Las rocas prominentes, los codos extremadamente flexionados y el tratamiento de los cabellos del derviche recuerdan a las obras de 'Alī Asgar, con las que también comparte unas reducidas dimensiones. | A. F.



باکوی بست شاه جان او

جانم شتر ازین کجا توان او



جان باخت روان از جهان رفت

آسیان ترا زین کجا توان رفت

Cubierta y contracubierta de encuadernación

Irán, siglo xvi
 Pintura «lacada» sobre cartón encolado, barniz, polvo de oro y nácar
 27,7 × 16,7 cm
 Núm. inv. AKM 00637
 Bibliografía: AKTC 2007a, p. 74-75 (núm. 43); AKTC 2007b, p. 70-71 (núm. 43); Makariou 2007, p. 70-71 (núm. 21); AKTC 2008a, p. 106-107 (núm. 32)

El empleo de una pintura a la que se denomina «lacada», pero que en realidad está impermeabilizada y abrigada mediante la aplicación de un barniz, en las cubiertas de encuadernación de cartón piedra se remonta al último cuarto del siglo xv. Parece que el desarrollo de esta técnica para las encuadernaciones de manuscritos producidos en Herat durante el reinado de Husayn Mirza (1470-1506) se originó a raíz de la importación de objetos de laca chinos, de los que quería imitarse el acabado vitrificado y el rico contraste de un decorado dorado sobre fondo oscuro (Makariou 2007, p. 87, núm. 25). A partir de los últimos años del siglo xv, la gama de colores se enriquece mediante el tratamiento del fondo y la decoración con color rojo oscuro, así como el uso de polvo de nácar o concha recubierto de barniz rojo para que destaque sobre el fondo de color (*ibídem*, núm. 26).

En el siglo xvi, la policromía sigue desarrollándose mientras que las escenas animales, a las que a veces se añaden algunos personajes, pueden ocupar el conjunto de la cubierta exterior que, de hecho, es cada vez más similar a una página en miniatura; este tipo de temáticas se reserva para las cubiertas de obras poéticas o literarias (*ibídem*, núm. 27). El ejemplar del Museo Aga Khan, decorado con una pintura de animales ejecutada de forma idéntica en ambas cubiertas exteriores, refleja este desarrollo del policromado conservando al mismo tiempo una gama de colores limitada al amarillo, naranja y rojo sobre fondo negro. Estos colores se realzan con polvo de oro y nácar, mientras que los contornos se destacan con un trazo dorado que contrasta con el fondo oscuro. El sinuoso friso de enmarcado, constituido por la yuxtaposición de nubes *chi* realizadas en negro sobre fondo dorado, aparece en las primeras encuadernaciones esmaltadas producidas

en Herat y sigue siendo un motivo frecuentemente utilizado como marco durante todo el siglo xvi. En el interior del campo central, un primer registro evoca un estanque en cuyas orillas abrevan y pastan dos ciervas a las que no parece inquietar la presencia de ningún predador. Dos árboles floridos despliegan sus ramas superponiéndose y ocupando la mayoría de la superficie disponible. Posados sobre las ramas, un gorrión y dos faisanes parecen mantener una conversación vehemente, mientras que en el espacio limitado de los ángulos superiores se amontonan patos en vuelo y nubes arremolinadas. Entre las ramas aparecen, sobre el fondo oscuro, pequeños manojos de hierbas y ramilletes de flores que en la parte superior dan paso a pequeñas espirales de nubes que sugieren el fin de la tierra. Este fragmento de cielo confinado en la parte superior del paisaje es una constante en la miniatura persa. Todos los elementos de la escena aparecen asimismo en numerosas páginas de miniatura, así como en decoraciones marginales, y constituyen algunos de los elementos recurrentes de una estética de la naturaleza idealizada, característica de la miniatura iraní. Además, los principales elementos de este paisaje se muestran aquí a pares (dos árboles gemelos, dos ciervas, dos faisanes) y este desdoblamiento, al igual que la repetición de una misma composición en cada una de las cubiertas, podría ser muestra de los temas del espejo y el doble tan gratos a la poesía mística persa. Del conjunto se desprende una impresión de equilibrio y serenidad, que no es el efecto más buscado en las escenas de animales de las cubiertas de encuadernación, generalmente divididas en varias escenas dinámicas que reproducen los temas del combate de animales y del depredador persiguiendo a su presa (*ibídem*, núm. 28). | C. M., A. F.



152, 153

Dos folios del *Shāhnāma* de Shah Ṭahmāsp

152

Firdawsī y los poetas de la corte de Ghazna (fol. 7r)

Atribuible a Aqa Mirak
Irán, Tabriz, c. 1532

Aguada, oro y tinta sobre papel
Página 47 × 31,8 cm;
imagen 26,7 × 23,2 cm

Núm. inv. AKM 00088

Bibliografía: Canby 1998, p. 47-48 (núm. 24) (con bibliografía anterior); AKTC 2007a, p. 157 (núm. 126); AKTC 2007b, p. 159 (núm. 126); Makariou 2007, p. 73-75 (núm. 22)

153

Guštasp mata al dragón del monte Saqila (fol. 402 r)

Atribuible a Mirza 'Alī
Irán, Tabriz, c. 1530-1535

Aguada, oro y tinta sobre papel
Página 47 × 31,8 cm;
imagen 26,8 × 25,8 cm

Núm. inv. AKM 00163

Bibliografía: Canby 1998, p. 47-52 (núm. 28) (con bibliografía anterior); Makariou 2007, p. 73-84-85 (núm. 27)



Las dos ilustraciones aquí presentadas provienen del *Shāhnāma* del šah Ṭahmāsp, uno de los manuscritos persas más notables, cuya ejecución se inicia en el momento en que el šah Ṭahmāsp regresa de Herat a Tabriz en 1522. Unos quince pintores, dos calígrafos como mínimo, dos o más iluminadores, encuadernadores, artesanos encargados del pulido, del moteado con oro, de la confección de los márgenes y todo un equipo de asistentes aunaron su talento para ejecutar el más suntuoso manuscrito producido en Irán en los últimos cien años. En el siglo xx, el manuscrito perdió su colofón y gran parte del trabajo de los expertos en historia del arte se centró entonces en la identificación de los jefes de taller y los pintores. Antes de ser desmontado, en los años setenta del siglo pasado, la obra completa constaba de 380 folios que contenían 258 miniaturas.

Lleva dos firmas, las de Mir Musavvir y Dust Muḥammad, y una fecha, 934 H. / 1527-1528. Se cree que las dos pinturas realizadas sobre papel más grueso se añadieron más tarde, entre 1535 y 1540, cuando el manuscrito ya estaba terminado (Welch 1979b, p. 39 y 90). Las pinturas no reflejan sólo el trabajo de varios grandes pintores del siglo xvi, sino que nos sumergen en la vida diaria de la corte safaví. En efecto, aunque el *Shāhnāma* trata de la historia legendaria y preislámica de Irán, los artistas representaron a los personajes con vestimenta de la época del šah Ṭahmāsp y en escenas de su vida cotidiana. En algunos casos, ciertos objetos o elementos de decoración arquitectónica representados en estas miniaturas han sobrevivido hasta hoy. El estilo de las mismas ha sido objeto de un estudio a fondo (Dickson y Welch, 1981), pero lo que pueden revelar acerca de la vida en la corte de los safavíes también es digno de interés.

Hacia 1568, el šah Ṭahmāsp regaló el manuscrito al sultán otomano Selim II y permaneció en la biblioteca real otomana hasta el siglo xix. Es posible que volviera a Irán en el siglo xix, pero en 1903 fue vendido al barón Edmond de Rothschild y en 1959 fue adquirido por el norteamericano Arthur A. Houghton Jr. Actualmente, las dos partes más voluminosas del manuscrito pertenecen al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y a la República Islámica de Irán. Además, hay ilustraciones aisladas en numerosas colecciones privadas y públicas de Europa y Norteamérica.

La primera ilustración muestra a Firdawsī, el autor de la versión escrita del *Shāhnāma*, con los tres poetas de la corte de Maḥmūd, el sultán de Ghazna, ciudad situada actualmente en Afganistán (núm. cat. 152). Firdawsī abandonó Tūs, su ciudad natal, situada en el norte de Irán, para ir a buscar la protección del sultán de su *Shāhnāma*. Antes de que pudiera acceder al sultán, tuvo que confrontar su talento con el de tres poetas de la corte que lo hostigaron y acosaron antes de reconocer su superioridad. En esta imagen, un pequeño sirviente negro asa un ave en un asador al tiempo que tres muchachos de rostro delicado sirven vino y dulces a los tres poetas de Ghazna, situados en el centro de la imagen y sentados sobre la hierba, junto a un río. El aislamiento de Firdawsī queda subrayado por su posición, a la izquierda del grupo principal, justo al borde de la composición. La función del joven que está a la derecha de la imagen, elegantemente cubierto con un

turbante dorado rematado con el *taj* rojo de los safavíes, no es perceptible de inmediato, pero su identificación es una clave para una interpretación más amplia de esta ilustración y del papel de Aqa Mirak en la realización del *Shāhnāma*. Como miembro de una familia distinguida del *sayyid* (descendientes reconocidos del profeta Muḥammad) de Isfahán, Aqa Mirak fue descrito por Dust Muḥammad como alguien «único en su tiempo, confidente del šah e inigualable como pintor y retratista» (Binyon, Wilkinson y Gray 1933, p. 186). S. C. Welch ha sugerido que el šah Ṭahmāsp habría gratificado a su compañero con el honor de pintar la primera imagen del manuscrito: Firdawsī y los tres poetas de la corte de Ghazna; devolviéndole la atención, Aqa Mirak habría incluido en esta ilustración un retrato del šah, el joven del turbante dorado (Welch 1979b, p. 43). Basándose en la edad de Ṭahmāsp en esa época y en la relativa juventud de Aqa Mirak en comparación con la del *sultān* Muḥammad y la de Mir Musavvir, el primer y segundo responsables del proyecto del *Shāhnāma*, S. C. Welch ha datado la imagen hacia 1532, unos diez años después del inicio del trabajo en el manuscrito.

La segunda pintura muestra a Guštasp, el hijo del šah Luhrasp, que realizó un viaje a la corte del *qaysar* (césar) desde Rūm hasta Constantinopla y mató a un dragón. La hija mayor del *qaysar* se enamoró de él de inmediato y se negó a casarse con ningún otro hombre, con gran consternación de su padre. Para evitar el mismo infortunio a sus dos hijas más jóvenes, el *qaysar* decretó que únicamente los pretendientes capaces de realizar actos heroicos serían aceptados como candidatos para desposar a sus hijas menores. Temiendo fracasar, los pretendientes de las dos jóvenes pidieron a Guštasp que se uniera a ellos y fuera en secreto su campeón. Su segunda prueba, ilustrada aquí, era matar al dragón del monte Saqila. Armado con un puñal especial, con la punta untada de veneno, Guštasp atacó primero al dragón lanzándole una lluvia de flechas y, cuando este intentó tragárselo, se lanzó hacia adelante y le hundió el puñal en el fondo de la garganta. Luego decapitó al monstruo moribundo y regresó a Constantinopla, donde el *qaysar*, reconociendo su heroísmo, les devolvió a él y a su prometida su favor en la corte de Rūm. La pintura es atribuible a Mirza 'Alī, hijo del *sultān* Muḥammad, que fue uno de los artistas de la joven generación que trabajó en el *Shāhnāma* del šah Ṭahmāsp. La gran habilidad de Mirza 'Alī para describir la naturaleza queda manifiesta aquí en la relación entre el cielo azul pálido y la colina dorada, que plasma de forma sumamente convincente una atmósfera luminosa y etérea. | S. C.

در جواب گفت اگر تو انم بگویم و الا رحمت ببرم

چون عارض تو ما نباشد روشن	ماند خست کل بود و کلشن
مرگانت می گذر کند از چوئن	ماند پنهان کوی در جنگ پشن



ایشان کیفیت جنگ کیو و پشن پرسیدند تقریری خوش کرد و چنانچه مجموع فضیل او را پسند داشتند بمصاحبت و مباحثت باین طایفه
مستأنس شد و شعرا و را امتحانات میکردند و هر لحظه بدیه و لطیفه دیگر در میان می آوردند و فردوسی در قیتم بدیه بغایت حاکم سپار بود

جوشتی با سب بدیه سوار	بر آوردی از خیل قدرت و ما	بر چن و وصف ارتحال	سپشتی بیک جمله قلب جلال
-----------------------	---------------------------	--------------------	-------------------------

و چون شعرای غزنین ارتقای ابوالقاسم بر مدارج فنون نمر معلوم کردند راه مداخلت مجلس سلطان و طرق معرفت او با حجاب آپستان
سد و مید شد تا او را با ماک که از مذامای مجلس سلطان و ملاقات افتاد و جلالت و رشتت مودت ببرم و محکم گردانید

جانبجوی در پیش آن کوه بود
چو آن اثر دما بر زاور بید
چو از پیش آن اندر آید نختک
چو تنگ اندر آمد بر اثر دما
سبک جنبه اندر دنا نشناو
ز دوا در یکی و مشک در دیاو

که آرام آن رسته بود
بدم سوی خوشش می در کشید
برو تیر بارید پس چون ترک
همی جفت مرد جوان زور دما



میر غریب نوز مر تا کشت است
عمریت معشوقان سبک است
خروشان غلطید بر خاک
همی گفت لدا لب و فوج زیر
ولیکن جنبه از پنج و نختی دما

ز سر و بون کوه یکسر شست
ز لب اندر آمد کونیک بخت
بر پیش خد او ند سپر و کر
شد نداشتن جان کشت است
ندیدیم بر جایی تا یک زمر

بشیر ز آفرمان سشیر
بجد از دناشن و دنا کشت
که او دوشان سکا بزرگ
بر دوش جوان دل و زاک
مکر زندگان و هر دما

بزد و تیز و دنا ان جنبه ش
مهر تیغ باشد بکام اندر ش
بزد بر سپر او دما لیس
پس آنگاه پاد سپر و نشت
بران کرک او آن اثر دما ترک
نکندم چپس از دما لجاک
بر سپنم کی زوی آن شهر دما

Cuenco con un héroe matando a un dragón

Irán, probablemente Shiraz, Zand, mediados del siglo XVIII

Frita, decorada en pardo y azul bajo cubierta transparente brillante

Alt. 9 cm; diám. 22,2 cm

Núm. inv. AKM 00697

Bibliografía: Welch 1978b, p. 194-195; AKTC 2008a, p. 216-217 (núm. 82)

La técnica de la loza dorada y el tema representado en este pequeño cuenco están más próximos a las piezas medievales selyuquíes y de los janos mongoles, que habitualmente ilustran escenas de la literatura persa, especialmente el *Shāhnāma* de Firdawsī, el poema épico nacional sobre los antiguos reyes y héroes legendarios de Irán, de tradición oral y versificado hacia 1010. Una figura principesca o heroica persigue a un pesado dragón alrededor de un florón de ocho pétalos; dos conjuntos de picos montañosos triangulares aparecen entre las figuras como fondo de la escena de caza. La forma redonda del cuenco y la figura del cazador corriendo aportan tensión dinámica al episodio. No obstante, desde el punto de vista estético la figura del cazador aparece más relacionada con los inicios del período zand (r. 1750-79), durante el cual los artistas siguieron fielmente los modelos estéticos de sus predecesores safavíes. En la parte externa del cuenco seis viñetas enmarcan varios paisajes y una gran ave aparece alternamente en tres de ellas. | L. A.



Fuente con decoración floral de influencia china

Iran, siglo xvii

Cerámica, pasta silicea, decoración pintada con cobalto bajo cubierta transparente

Diam. 46,6 cm

Num. inv. AKM.00588

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 101 (num. 71);

AKTC 2007b, p. 100 (num. 71); Makariou 2007, p. 20, 50-51 (num. 14)

A partir del siglo ix el mundo islámico observó y admiró la producción de los ceramistas chinos. En su clasificación de los pueblos, el dominio de las artes y las técnicas corresponde a los chinos. Este es un modelo del siglo xv que fue copiado fielmente. Un mínimo de 34 fuentes semejantes se conservan todavía en las colecciones del santuario de Ardebil, lugar fundacional de la dinastía safaví (Makariou 2007, p. 55, núm. 81). Presentan ligeras variantes: con o sin ala. Pero el modelo en el que el ala está adornada con olas y rocas y el fondo de la misma con pequeños ramos de flores está representado únicamente por dos ejemplares en la colección de Ardebil (*ibídem*, núm. 82). Es raro que la imitación sea tan fiel. En este caso reproduce con todo detalle la decoración de olas y rocas en el ala y la de ramos que adorna el fondo. No obstante, la pieza safaví es de mayor tamaño que los ejemplares chinos conservados. Algunos tienen la marca del šah 'Abbās, lo que nos lleva a situar la copia safaví en la primera mitad del siglo xvii. El modelo chino, sin embargo, es datable en el siglo xv, lo que plantea el problema de la recepción de estos objetos y, por consiguiente, de la diferencia entre las fechas aproximadas de fabricación e imitación de los mismos. El modelo chino presenta cierto número de características que

van plenamente en la línea ornamental del mundo islámico: en el ala la decoración de las olas y de las rocas muestra, respecto a las fuentes del siglo xiv, un tratamiento ya estático donde el trazo de la ola es menos nervioso. En el original chino la ondulación de las olas sigue siendo ágil, pero repetitiva. En cambio, en el ejemplo safaví las olas se despliegan en franjas organizadas geométricamente. Aquí reina un universo de transcripción diferente, dominado por una rítmica siempre sostenida. El ramo central reproduce, con todo detalle, los elementos del modelo chino. No obstante, hay detalles de transcripción que cambian el dibujo, acentuando el contraste simple entre las líneas finas y los pétalos sobrecargados de color, cuyos camafeos han desaparecido (*ibídem*, núm. 83). En el reverso, el follaje ondulante cargado de flores del modelo chino se ha simplificado, está «ornamentalizado». El vidriado extendido sobre la pieza, grueso, denso y brillante, da expresividad a la copia. Al mundo otomano también le gustaban las cerámicas chinas y el palacio de Topkapı conserva una de las mayores colecciones de cerámica china que existen fuera de China. No obstante, las imitaciones otomanas de cerámicas chinas dieron lugar frecuentemente a transcripciones más alejadas del modelo. | S. M.



Botella verde con escena de domador de león

Irán, principios del siglo xvii
Frita con moldeado bajo cubierta verde opaca
Alt. 37 cm
Núm. inv. AKM 00732
Inédita

La fascinación que el mundo islámico sentía por China era con toda probabilidad el reflejo de un interés por Extremo Oriente que ya existía en toda la región en la Antigüedad y, más concretamente, en Irán. Sin embargo, hasta el período islámico no se realizaron los primeros esfuerzos deliberados para imitar la porcelana blanca y azul china o las cerámicas de verdeceladón. Se sabe que en el siglo viii artistas y artesanos chinos trabajaron en Kufa (Iraq), durante el período abbasí (Pelliot 1928, p. 110-112) y, por tanto, la transmisión cultural se produjo gracias al movimiento de técnicos y a través del comercio y la diplomacia. Esta botella es un ejemplo excelente de cerámica vidriada monocroma con molduras que imita el verdeceladón chino. En el cuerpo de la botella se observan dos imágenes creadas con molde: en un lado, un toro alado y un *qilin* chino; en el otro, la figura de un domador y un león. Una botella prácticamente idéntica se puede contemplar en el Victoria and Albert Museum de Londres, algo que hace pensar que ambas piezas se elaboraron con el

mismo molde (Pope 1938, lám. 807B y 808A [núm. inv. 1339-1876]); también puede encontrarse una botella similar en el Gemeente Museum de La Haya (Pope 1938, lám. 808B). Al parecer, la forma de pera adquirió una gran popularidad a principios del siglo xvii, ya que se pueden encontrar diversas botellas de idéntico diseño en otras colecciones, aunque su patrón decorativo difiere (véase, por ejemplo, las botellas de cuerpo blanco, con contornos negros y fondos de hojas que ilustran a cazadores y a sus presas, del Brooklyn Museum de Nueva York y del Museo Hermitage de San Petersburgo). La imagen del domador con el león aparece en otros dibujos de la época, que probablemente sirvieron de modelo para la decoración de la cerámica o para la superficie de obras en otros soportes. Exactamente esta misma escena fue ilustrada por el célebre artista safaví del siglo xvi Sadiqi Beg (véase el núm. cat. 149), cuyos dibujos reflejan en ocasiones la influencia de su contemporáneo Riza 'Abbāsi, famoso por su extraordinario estilo de dibujo «caligráfico». | L. A.



Panel con lirios

Irán, o India?, siglo XVII

Cerámica, pasta arcillosa recubierta de un vidriado blanco opaco, pintada con vidriados de colores y líneas negras

47,8 x 24 cm

Num. inv. AKM.00590

Bibliografía: Makariou 2007, p. 42-43 (núm. 10)

El fragmento muestra de forma evocadora los tallos que se extienden hacia la derecha. Los tonos francos de azul, turquesa, blanco y amarillo crean un fuerte contraste de color sobre el fondo mostaza. Un toque de verde en la base del grupo de lirios enriquece el colorido. Se evidencian rápidamente las similitudes con la tradición más gráfica del grabado europeo, puesto que las planchas de las obras de botánica fueron, como se ha señalado reiteradamente, una probable fuente de inspiración para la decoración sobre cerámica de los pabellones de descanso de Irán y de las residencias mongoles de India. La obra con mayor aceptación fue *Hortus floridus* (1614), de Crispin de Passe (Makariou 2007, p. 55, núm. 61). No obstante, los artistas de los grandes imperios modernos del islam efectuaron su elección recomponiendo este extenso repertorio, de manera que un mismo tema se transforma a menudo en una entidad que la repetición sitúa en el rango del ornamento, por ejemplo, praderas irreales que se extienden hasta alcanzar los muros de ladrillo de los pabellones de Isfahán. La gama de colores puede llevar a atribuir estos dos azulejos, fragmento de una decoración más extensa, a la India. La técnica, sin embargo, es rigurosamente similar a la de los azulejos de Isfahán que siguen todavía en la obra donde fueron colocados. La tierra cocida está enteramente recubierta de un vidriado blanco opaco; sobre este fondo, una línea negra dibuja los contornos; su composición no se ha determinado, pero la diferencia de argamasa entre la línea negra y el vidriado desempeña un papel de aislante eficaz entre los vidriados coloreados. Porque, en una segunda fase, la decoración se pinta con vidriados de color que cubren, en mayor o menor grado, el primer vidriado blanco. Los pétalos blancos aquí visibles son, por lo tanto, reservas. La línea negra presta una dimensión de dibujo a la decoración y permite realizar más finamente la expresión de los pétalos, a punto de desprenderse de su peciolo. El término naturalismo es excesivo, pero la sensibilidad con relación a la naturaleza es ciertamente expresión de una preocupación de las élites ilustradas de la época. | S. M.



Pastores en un paisaje

Firmado por 'Alí Qulí Jabbarahdar

Irán, c. 1675

Aguada sobre papel

Imagen: 12,2 × 16,9 cm

Núm. inv. AKM 00078

Bibliografía: Canby 1998, p. 89-90 (núm. 62)

(con bibliografía anterior); Makariou 2007, p. 38-39 (núm. 8)

Dos pastores de expresión soñadora están sentados indolentemente en un otero mientras sus ovejas, así como una cabra, pastan a la izquierda de la imagen y, a la derecha, un perro acostado vigila. En segundo término, una aldea en un soto, con torres coronadas con cúpulas en forma de bulbo de cebolla y edificios bajos, completa la composición. El sombrero del pastor que toca la flauta, su posición en *contraposto* y los pantalones transparentes de los dos personajes dan una impresión resueltamente no persa, y el tratamiento pictórico de las frondosidades, así como las sombras que marcan el relieve de las quebraduras del terreno en el plano medio, indican una acentuada influencia europea.

Hacia 1670 había artistas europeos que llevaban cincuenta años o más trabajando en Isfahán y el estilo europeizante o *fara'ngī* estaba presente desde mediados de siglo. Según el escritor del siglo XVIII Luft 'Alí Beg Adar, 'Alí Qulí Jabbarahdar era un europeo convertido al islam. Su nombre sugiere que había ido a Irán a ejercer funciones oficiales en la armería (*jabbakhkhana*) de los safavíes (Makariou 2007, p. 55,

núm. 51). Al parecer, abandonó la fabricación de armaduras para dedicarse a la pintura aunque su estilo ecléctico, ni totalmente europeo ni totalmente persa, puede indicar que no había realizado ningún estudio serio ni en una escuela ni en la otra. Su pintura de los pastores es una de las que presentan pocos elementos persas y debería datarse al principio de su carrera, a mediados de los años 1670, poco después sus primeras obras datadas en 1084 H. / 1673-74 (*ibidem*, núm. 52).

'Alí Qulí debió trabajar en varios centros ya que una de sus pinturas muestra la mención «Qazvin» y otra «Isfahán». Muchas de sus obras, reunidas en un álbum conservado en San Petersburgo, tienen inscripciones en georgiano que llevaron a Soucek a formular la hipótesis de que un dignatario georgiano le habría encargado retratos del Shah Suleyman (*ibidem*, núm. 53). Estuvo activo por lo menos hasta 1129 H. / 1716-1717, año de su última obra datada, y su hijo, Muḥammad 'Alí Beg, llegó a ser jefe de los pintores en el reinado de Nādir Shah (*ibidem*, núm. 54). | S. C.



159
Dos batientes de puerta
policromados, con
inscripción sufí

Irán, siglos xvii-xviii
Madera tallada y pintada
161 · 84,5 cm
Inscripción: *Dār-i šādi bi šāhib-i īn bāb / biguṣay muffatih al-abwāb*. ('Abre, portero, la puerta de la felicidad al propietario de esta puerta.')
Núm. inv. AKM 00704
Bibliografía AKTC 2008a, p. 148-149 (núm. 53)

Estas bien conservadas puertas policromadas incorporan motivos florales y foliares tallados en altorrelieve, enmarcados en unas estrellas oblongas y ribeteados por cenefas de volutas vegetales y rosetas de talla fina y poco profunda. Su ornamentación floral es característica de los diseños vegetales dinámicos del período safaví y probablemente tienen su origen en la ilustración de manuscritos y la encuadernación. Dos marcos situados encima de los paneles en forma de estrella de cada una de las puertas contienen una inscripción en persa, tallada en un fondo pintado de verde y rodeado por una estilizada voluta de hojas de parra pintada de color rojo. El texto, que habla en nombre de la persona que se encuentra en la parte de afuera de las puertas, parece contener un significado espiritual característico de la cultura safaví de inspiración sufí: *Dār-i šādi bi šāhib-i īn bāb / biguṣay muffatih al-abwāb*. ('Abre, portero, la puerta de la felicidad al propietario de esta puerta.') Aunque la situación original de estas puertas sigue siendo desconocida, originalmente debieron de abrir una hospedería sufí o una residencia palaciega. | L. A.





La ruta de los viajeros

Irán y Asia Central

Los zandíes y los qayaríes

SHEILA CANBY

213

LA DINASTÍA QAYARÍ, que reinó en Irán desde 1779 hasta 1925, descendía de una tribu turcomana cuya importancia aumentó durante el gobierno de los safavíes (r. 1502-1722). Durante la segunda mitad del siglo XVIII, Karim Khan Zand (núm. cat. 160) y sus sucesores dominaron la provincia de Fars, en el sur de Irán, pero sólo consiguieron el control del resto del país durante un corto período de tiempo. Por entonces, el heredero qayari, Aga Muhammad, sufrió arresto domiciliario en la corte zandí y allí fue castrado. El deseo de venganza le llevó a rebelarse contra los zandíes y a conseguir consolidar su poder. Después de su fallecimiento, en 1797, subió al trono su sobrino Fath 'Alí.

Fath 'Alí Šah comenzó su reinado en medio de una inestable situación política y sin conseguir ninguna victoria militar clara. Sin embargo, llevó la propaganda de su imagen imperial a una escala muy superior a lo que había hecho ningún monarca de Irán anterior a él. Su larga barba negra y su estrecha cintura, que eran sus principales características físicas, hacen que su retrato se pueda reconocer fácilmente (véase núm. cat. 161). Además utilizó una nueva corona, que señalaba su vínculo con los antiguos emperadores aqueménidas de Irán. Se realizaron numerosos retratos de Fath 'Alí Šah, para ser repartidos por distintos lugares y, al mismo tiempo, los artistas de la corte pintaron otros de caballete, al óleo y a tamaño natural, para colgarlos en las dependencias oficiales.

Mientras que Fath 'Alí volvía su mirada al pasado, para legitimar su reinado, Nāsir al-Dīn Šah patrocinó las ideas artísticas y tecnológicas de Europa. El propio emperador fue aficionado a la fotografía y tomó fotos de los miembros de su familia. El estilo pictórico cambió para reflejar esas nuevas preocupaciones.

El período qayari fue también la época cumbre de los objetos lacados, técnica que se usó de modo creciente, desde finales del siglo XV, en plumieres, encuadernaciones y estuches (véase núm. cat. 169). Pájaros y flores fueron motivos especialmente empleados por los artistas de la laca. En su repertorio se incluyen, también, retratos e ilustraciones tomados de fuentes impresas europeas.

En el orden político, los qayaríes no fueron capaces de soportar la competencia de los mercados europeos, que acabaron por monopolizar las industrias más lucrativas y debilitaron el control económico que el emperador ejercía sobre el país. En el orden cultural, favorecieron el desarrollo de las artes tradicionales, como la caligrafía, sin renunciar a su interés por el mundo exterior. Esta combinación, a veces contradictoria, dio lugar a un estilo artístico que se reconoce a primera vista y que, con frecuencia, se usó en beneficio de los intereses políticos del monarca.





160

Karim Khan Zand y sus cortesanos

Atribuido a Muhammad Sâdiq

Irán, Shiraz, posterior a 1779

Óleo y hoja de metal sobre lienzo;

129,5 × 276,8 cm

Núm. inv. AKM 00501

Bibliografía: Sra. Eskander Aryeh; Eskander Aryeh Collection; Diba 1998, p. 152-153

En contraste con las escenas de la entronización imperial qayari de Nādir Shah (que reinó de 1736 a 1747) y de Fath 'Alī Shah (de 1798 a 1834; núm. cat. 161), en las que, desde un punto de vista decorativo, ambos aparecen representados con la indumentaria real completa, en esta imagen son escasos los indicadores de que nos encontramos ante una imagen imperial. Karim Khan, el regente zandí que gobernó en nombre de uno de los últimos safavíes, porta un turbante zandí pero no así los ropajes oficiales de la realeza. El carácter informal de este retrato en el que aparece fumando hace referencia a su estilo de gobierno. Las fuertes espaldas de Karim Khan Zand, la postura deferente de sus cortesanos, la monumentalidad de la columnata del porche y las considerables dimensiones de la

propia pintura nos transmiten la gran fuerza de su gobierno y la estabilidad que trajo a Irán. Diba ha atribuido la obra a Muḥammad Šâdiq basándose en el esbozo de un retrato de Karim Khan Zand firmado por el artista y en detalles como los rostros fuertemente sombreados, los turbantes y la vestimenta con tejidos de flores, todos ellos rasgos compartidos por el retrato de Rustam Khan Zand firmado por el artista. Diba apunta la posibilidad de que esta pintura se trate de un retrato conmemorativo encargado tras la muerte del regente, conclusión a la que ha llegado a raíz de la observación del semblante grave de los cortesanos, que contradice el humor tosco y la jocosidad de la que, según se dice, hacía gala en realidad la corte de Zand (Diba 1998, p. 152-153). | A. E.



قادر
و جبار
السلطان

تمثال شمشاد کبابیست
یا عجب پیکر باریست
تمثال کوکر که بیدار
دارای جهان فاعلیست

رسم کمر بن خدام حسن

Fath 'Alí Shah sentado en un trono decorado con piedras preciosas

Miniatura

Irán, qayarí, principios del siglo XIX

Acuarela con aguada y oro sobre papel

33,2 × 21,1 cm

Núm. inv. AKM 00504

Acuarela con aguada y oro sobre papel; la cartela y los recuadros pautados con líneas doradas del extremo superior derecho contienen el título de Fath 'Alí Shah y dos pareados laudatorios. Se observa asimismo un pequeño orificio descarnado en la zona central inferior y una ligera abrasión en la zona superior izquierda. La pieza tiene márgenes dorados y está enmarcada.

Este retrato a la acuarela es obra de Mir 'Alí, uno de los máximos artistas de principios del período qayarí y célebre fundamentalmente por sus retratos de grandes dimensiones de Fath 'Alí Shah, que transmitían una grandeza y majestuosidad sublimes muy en línea con la imagen que el soberano deseaba proyectar. Si bien esta composición la encontramos también en un retrato del Museo del Louvre que se atribuye al mismo artista, sus dimensiones y su ejecución sobre papel resultan más inusuales. | L. A.

Muraqqa' de retratos y caligrafías

Irán, Teherán, comienzos del siglo XVIII - comienzos del XIX

Dieciséis folios pareados

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel, incluidos en una encuadernación lacada coeva

29,2 × 19,5 cm

Núm. inv. AKM 00275

Bibliografía: Welch 1978b, p. 98-119; Welch y Welch 1982, p. 132-134 (núm. 45); Diba 1998, p. 176-178; AKTC 2007a, p. 110 (núm. 76); AKTC 2007b, p. 110-111 (núm. 76); AKTC 2008a, p. 162-163 (núm. 59)

Esta *muraqqa'* ('álbum'), que está organizada en acordeón o fuelle, presenta los retratos de doce monarcas persas y dieciocho piezas de caligrafía colocadas sobre páginas ornamentadas. Estas páginas están escritas en caligrafía *shikasta*, *tulut*, *nasjí* y *nasta'liq*, con delicadas cenefas florales en los márgenes. Los doce retratos incluyen los de tres de los más importantes reyes del *Shah Name*: Yamšid, Kay Jusraw y Kay Kavus. También aparecen otros de Chingís Jan, Timūr y de otros soberanos de la dinastía safaví, zandí y qayarí. Un retrato de Fath 'Alí Shah (r. 1798-1834), con opulentas galas imperiales y en el Trono del Sol, del fol. 3 v., contiene un medallón con su nombre y la fecha 1234 H. / 1819. El álbum pudo haber sido encargado por Fath 'Alí Shah al artista Mir 'Alí para el palacio 'Imarat-i Naw, de Isfahán (Ekhtiar, en Diba 1998, p. 176). Este álbum representa, junto con los retratos de soberanos antiguos y contemporáneos, otra de las formas usadas por los qayaríes para demostrar su legitimidad dinástica y su poder imperial. | A. F.



Monedas y estuches de oro

Este variado grupo de objetos refleja la escala reducida y, al mismo tiempo, la alta calidad alcanzada por los objetos fabricados con un soporte de valor, como el oro, durante el período qayarí. Las seis monedas aportan fechas exactas de acuñación, entre 1795 y 1796, durante el reinado de Aga Muḥammad Shah (r. 1794-1797), el fundador de la dinastía. Algunas llevan invocaciones a Dios, Muḥammad y 'Alí, primo del Profeta y primer imán de la *šī'a*. Otras lucen imágenes figuradas, tales como el pavón, símbolo asociado, en Irán, a la realeza y al Paraíso, o el león y el sol, conocidos símbolos iraníes de la realeza y de la autoridad, desde los tiempos preislámicos. Una de ellas lleva una orla de perlas, motivo usado en la iconografía preislámica, especialmente sasánida. Es probable que la moneda acuñada en 1210 conmemore la coronación del rey y que, la acuñada en 1211, el primer año de su reinado.

La caja en miniatura del Corán y los dos amuletos llevan inscripciones con aleyas coránicas. Los amuletos solían contener rollos de papel con fragmentos coránicos o, incluso, un Corán completo, escrito en minúscula letra *gubar* ('polvo'), llamada así porque los diminutos caracteres parecían pequeños, frágiles y fugaces granos de polvo. El estuche pudo haber contenido un Corán, o una parte de él, en miniatura, realizado con la misma forma que la caja. El amuleto (núm. cat. 165) llama a la *šī'a Ahl al-bayt* (gentes de la Casa [del Profeta]), la cual comprende a Muḥammad, 'Alí, Fátima, Hasan y Husayn. Amuleto y caja fueron concebidos para ser llevados encima; la inscripción y el contenido pretendían invocar el poder y la protección de Dios sobre su dueño. La caja del Corán incluye también una inscripción de cuatro líneas, en árabe, con fragmentos de las azoras *al-Baqara* (La vaca) y *al-Qalam* (El cálamo).

Los objetos de oro no siempre reflejan gustos islámicos o preislámicos. A veces incorporan también diseños e influencias europeos, como lo demuestra el raro y bello cuadrante equinoccial, realizado en oro y esmalte (núm. cat. 166), que incluye un cuadrante universal. Este objeto refleja el gusto de los monarcas qayaríes por los objetos personales lujosos y, al mismo tiempo, su interés por el conocimiento científico y por el comercio con Europa.

| A. F., L. A.



163

Seis monedas de oro, acuñadas por Aga Muḥammad Jan Qayar (r. 1794-1797)

Irán, Teherán, período qayarí, 1210 y 1211 H./1795 y 1796 d. C.

Oro

Diferentes dimensiones; oscilan entre los 80 y los 400 g

Núm. inv. AKM 00621

Inéditas





164

Amuleto

Irán, periodo qayari, siglo XIX

Oro

Long 8,3 cm

Texto

Amuleto: azora *al-Qalam* (El cálamo), 68: 51-52

Medallones: *Ya 'Alī madad* (¡Oh 'Alī, ayúdame!)

Inédito



165

Estuche del Corán en miniatura y amuleto

Irán, periodo qayari, siglo XIX

Oro

Diam. de la caja 5,3 cm

Anch. del amuleto: 8,5 cm

Texto (árabe): Estuche y amuleto: azora

al-Baqara (La vaca), 2: 255

Núm. inv. AKM 00624

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 48 (núm. 18);

AKTC 2007b, p. 44 (núm. 18)



Cuadrante equinoccial

Irán, período qayarí, siglo XIX

Oro y esmalte

Diám. 9 cm

Núm. inv. AKM 00625

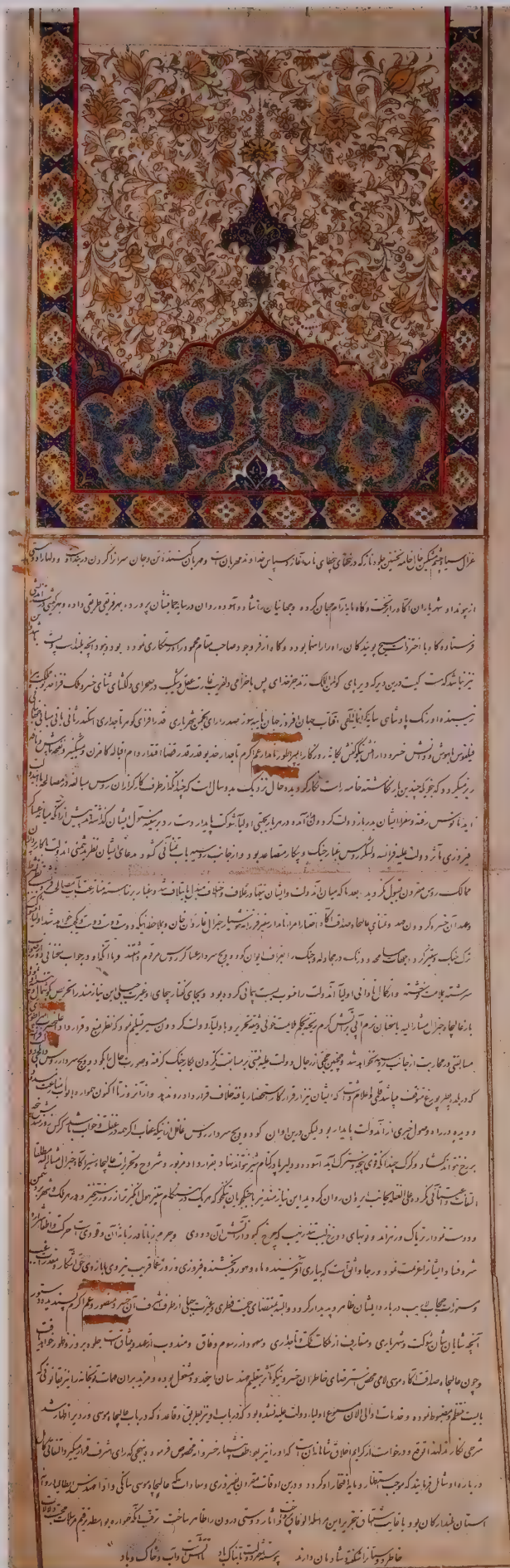
Bibliografía: AKTC 2007a, p. 111 (núm. 77);

AKTC 2007b, p. 112 (núm. 77); AKTC 2008a,

p. 164-165 (núm. 60)

Inédito







Plumier lacado

Firmado: Isma'il (Muhammad Isma'il)

Irán, fechado 1282 H./1865 d. C.

Papel maché, pintado y lacado

26,8 cm

Núm. inv. AKM 00643

Bibliografía: Robinson 1989, fig. 1 y 10; Karimzade Tabrizi 1990, vol. 1, p. 457;

AKTC 2007a, p. 111 (núm. 78); AKTC 2007b, p. 112 (núm. 78); AKTC 2008a,

p. 166-167 (núm. 61)

Las artes visuales florecieron de un modo especial durante el siglo XIX con el patrocinio qayarí y las piezas lacadas fueron una de sus mayores especialidades (véanse los números 151 y 168 del catálogo, como ejemplos de encuadernación y de arco). El humilde plumier de escribano se convirtió en una obra de arte y éste no constituye una excepción. Está decorado con imágenes que resultaban familiares, a base de temas políticos, legendarios, literarios y místicos. Se representa al monarca qayarí Nāṣir al-Dīn Shah (r. 1848-1896), en el medallón central, además de a varios reyes legendarios, poemas de Sa'di y Nizāmi y, también, seis retratos de derviches. Este importante plumier está firmado por el laureado pintor (*maqaš baši*) Muḥammad Isma'il, que desarrolló su actividad a mediados del siglo XIX y fue un famoso artífice de pinturas lacadas. En el interior aparece un autorretrato del artista tocado con un gorro de astracán, realizado a mano y dentro de una cartela. Dos más, arriba y abajo, encierran el nombre del artista: Isma'il. | A. F.

Encuadernación del manuscrito del *Gulšan-i Raz* de Šabistānī

Irán, Teherán, fechado en *šawwāll - ḡu-l-qa'da* 1310 H./1813 d. C.

Pintura y barniz sobre cartón

Encuadernación: 18,5 × 12 × 2,2 cm

Página: 18,2 × 11,4 cm

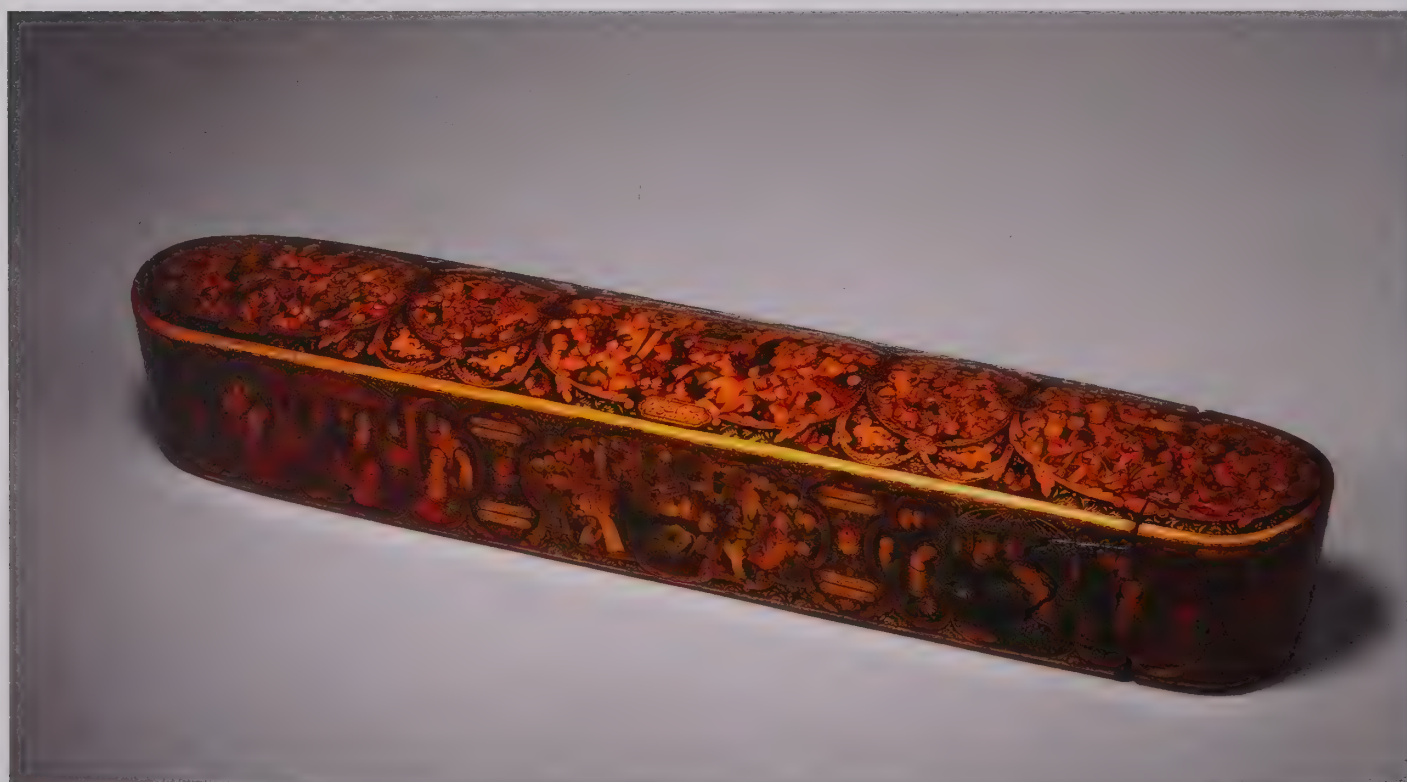
Texto: 13,6 × 7 cm

Núm. inv. AKM 00276

Bibliografía: Welch 1978b, p. 120-123; AKTC 2007a, p. 114-115 (núm. 81); AKTC 2007b,

p. 115 (núm. 81)

El monarca qayarí Nāṣir al-Dīn Shah (r. 1848-1896) aparece representado en el medallón central de esta encuadernación lacada, decorada con motivos de vid, en dorado. La segunda mitad del siglo XIX vio un aumento de la influencia de las potencias europeas y Nāṣir al-Dīn Shah respondió con una combinación de conservadurismo y modernidad. Dār al-Funūn (1891), el primer instituto politécnico de Irán, fue creado según el modelo de las instituciones semejantes de Occidente. La propia técnica de las encuadernaciones lacadas combinaba lo moderno con lo tradicional: el retrato del medallón de Nāṣir al-Dīn Shah, de estilo europeo, se suma a una composición vegetal dorada sobre fondo oscuro, más tradicional. Las raíces de las encuadernaciones lacadas qayaríes eran mucho más profundas y llegaban a la tradición timurí de Herat, del siglo XIV, y se mantuvieron en el período safaví (véase el núm. cat. 151). El *Gulšan-i Raz* (Jardín secreto de la rosa) es un poema sufí, escrito en 1311 por Šaij Sa'id al-Dīn Maḥmūd b. 'Abdul Kerim b. Yaḥyā al-Šabistānī (m. 1320-1321), organizado a modo de quince preguntas retóricas realizadas por Amir Ḥusayn de Jorasán, ampliamente contestadas por el autor. | A. F.





Caligrafía (invocación *šī'i*)

Firmado 'Isma'īl Ṭalayir, en la parte inferior, horizontal, en rojo
(«raqamah al-haqir 'Isma'īl al-musavvir al-katib sana...»)

Inscripciones (árabe)

Arriba, en rojo, 1ª línea: «Huwa al-'aziz al-wahhāb»

2ª línea: «Ya murtada ya 'Alī 'alī al-salam»

Centro (leída desde abajo): «Ya 'Alī ibn al-Husayn 'Alayhi al-salam»

Tinta y aguada sobre papel

35 × 53 cm

Núm. inv. AKM 00534

Bibliografía: Falk 1985, núm. 177; Blair 2006, p. 454-455; Makariou 2007, p. 156-157 (núm. 56)

Como si emergieran de un paisaje bañado por una luz onírica destacan las letras de una invocación a 'Alī ibn Ḥusayn, más conocido como Zayn al-'Abidin, cuarto imán *šī'i*. El *ha* y la *sin* del nombre de su padre, Ḥusayn, segundo imán *šī'i*, que encontró el martirio en Kərbela (Iraq), en 680, parten la página en dos con su desarrollo diagonal. Los «cortes» del *ya*, de la palabra «'Alī», y de los *nūn* finales de «ibn» y de «Ḥusayn» están perfectamente alineados, alternando con los tres *alif*. En la línea inferior, la danza de los puntos del cálamo –dos, después uno y, de nuevo, dos– sirven de apoyo al ritmo de la escritura. La página fue, desgraciadamente, raspada (falta la fecha, en la última línea, abajo a la derecha). Esta página puede compararse con otra caligrafía debida a Isma'īl Ṭalayir, ejecutada según las mismas pautas, es decir, una inscripción con grafía *nasta'liq*, que destaca sobre un fondo difuminado, ilustrado con pequeños elementos descriptivos.

En lo alto de la página se desarrolla una arquitectura casi fantástica, que transmuta los modelos de la arquitectura clásica occidental: columnas, cúpulas y pórticos, que pudieran evocar una villa ideal o un palacio terrestre o paradisiaco. En el «corte» del *ya* de «'Alī», incrustadas en un óvalo, aparecen las figuras de 'Alī, de cara, con la espada *Du-l-fiqār*, que le entregó el Profeta, sobre las rodillas, flanqueado por sus hijos Ḥasan y Ḥusayn, segundo y tercer imanes. Esta escena «de investidura espiritual» sirve para aclarar sin duda otras escenas: los dos sufíes, a la derecha de la palabra «'Alī», las escenas de caza y de batida que, puede suponerse, representan también una secuencia simbólica. En el paisaje intemporal y vaporoso, el sol se levanta directamente por encima del *lām* de 'Alī. Las letras aparecen aureoladas en tono más claro. Este modo vaporoso, impalpable, a base de delicadas escenas superpuestas, como una superposición de imágenes cinematográficas, es característica de Ṭalayir. Este se formó en la *Dār al-Funūn*, de Teherán, y aprendió caligrafía con el maestro Mirza Ghulam Riza. En esta obra se nota la impronta de esta institución progresista. La fotografía, adoptada con entusiasmo por los soberanos qayaríes, se enseñó en aquella institución desde 1860, así como la litografía. El sello de ese crisol de nuevas técnicas y estilos que fue la *Dār al-Funūn* se manifiesta en la obra de Ṭalayir mediante la sabia mezcla de la caligrafía, arte islámico por excelencia, y de una pintura miniaturista, de puntillosa exactitud, cuyo aspecto vaporoso se aproxima a las fotografías contemporáneas sobre papel de albúmina. Por el reverso flota la cara de un hombre con barba y gorro de astracán, pintado en un medallón gris a base de pequeñas pinceladas, que recuerda a las litografías de moda durante el período qayarí. | S. M.







La India y los mogules

SHEILA CANBY

229

BABUR, EL PRIMER EMPERADOR MOGUL DE LA INDIA, nació en Asia Central; era descendiente de Timūr (Tamerlán) y de Chingiz (Gengis) Jan. A pesar de su pedigrí fracasó en su deseo de conquistar Samarcanda y, entre 1514 y 1526, dirigió sus energías hacia Afganistán y la India. En 1526 derrotó al *sultán* lodi de Delhi en la batalla de Panipat y así inició su dominio sobre el norte de la India. Después de la muerte de Babur, en 1530, su hijo y sucesor, Humāyūn, luchó por conseguir el total dominio de aquel país. Después de un período de exilio en Irán y de otro en Afganistán, en 1555 consiguió apoderarse de Delhi y de Agra. Humāyūn atrajo hacia su corte a artistas procedentes de la corte safaví de Irán, a quienes invitó a trabajar en su biblioteca. Su temprana muerte, en 1556, permitió a su hijo Akbar disfrutar durante largo tiempo de la presencia de esos artistas emigrantes. Elegidos por su estilo naturalista, los artistas persas de la corte de Akbar trabajaron, junto a hindúes nativos, pintores musulmanes y otros procedentes del centro de Asia, en muchas y ambiciosas obras de iluminación de manuscritos.

La política llevada a cabo por Akbar para atraer a toda la población de la India y la recepción de europeos en su corte dieron como resultado un mayor desarrollo del realismo y la adopción de nuevas técnicas pictóricas. Esta tendencia se incrementó durante el reinado de Īhāngīr (r. 1605-1627) y el retrato ganó importancia, así como los temas que reproducían la flora y la fauna de la India, que interesaron profundamente a este sultán. Tanto él como su hijo, Shah Īhan (r. 1628-1658, núm. cat. 174), encargaron muchos retratos de personajes de su dinastía y abundantes representaciones de la historia del reino, el *Padšahnamā*. Uno de los hijos de Shah Īhan, Dara Shikoh, demostró un gran interés por el arte y por el misticismo. Sin embargo, el hermano de éste, Awrangzeb, más poderoso que él, lo asesinó y depuso a Shah Īhan.

Durante su largo reinado, Awrangzeb prosiguió la conquista de la India, pero abandonó la actitud tolerante de sus predecesores. Las guerras y la rígida actitud de Awrangzeb acabaron por debilitar al imperio mogul que, durante el siglo XVIII, sufrió un lento declinar de la dinastía y vivió de la nostalgia de sus días de gloria con Akbar, Īhāngīr y Shah Īhan.

172

Estandarte

Irán o Decán, siglos xvii-xviii
Hierro. ■ molde, soldado y remachado;
decoración cincelada
Alt. 102 cm
Núm. inv. AKM 00620
Bibliografía: Makariou 2007, p. 150-151
(núm. 53)

Esta *'alam* ('estandarte'), de aspecto y dimensiones impresionantes, figura entre los más sofisticados de su tipo, según la clasificación realizada por James Allan. Este tipo, de cuatro alas almendradas superpuestas y de tamaño decreciente, en el que las inscripciones destacan sobre un fondo calado con arabescos, pudo ser obra del Irán safaví y proceder de Isfahán. En su estudio, Allan clasifica otros, de los cuales dos están fechados: uno, en 1069 H. / 1658-1659 y, el otro, de 117 H. / 1705. El *'alam* del Museo Aga Khan podría proceder de la India meridional, de uno de los reinos *šī'ies* del Decán, surgidos como resultado del debilitamiento de la dinastía bahmani (1347-1527), entre fines del siglo xv y comienzos del xvi. En efecto, el minucioso trabajo del metal calado, que mezcla arabesco y caligrafía, es revelador de los estrechos vínculos mantenidos entre el Irán safaví, *šī'í*, y estos reinos. Numerosos artistas, letrados y religiosos iraníes fueron a instalarse a esa parte de la India. Sólo un estudio detallado de las diferentes inscripciones de este estandarte, que parecen ser de tipo *tulut*, podría corroborar la procedencia de esta pieza. Mark Zabrowski destaca ciertos rasgos propios del *tulut* de esta región, así como la ausencia de *nasta'liq*, ampliamente utilizado en el Irán safaví, y del que se conocen ejemplos en el norte de la India.

Otro ejemplo clasificado por Allan mezcla estos dos tipos de escritura. Hay *'alam* representados en un paño alicatado, fechado en 1611, de una tumba real *šī'í*, el *Badšahi 'ašurjana*, construida entre 1593 y 1596 por Muḥammad Quli en Hiderabad. Habida cuenta de que ningún estandarte de nuestro tipo aparece representado en ese momento, se puede pensar que nuestro ejemplar data, como los mencionados por Allan, de la segunda mitad del siglo xvii o comienzos del xviii.

La conmemoración del martirio de Ḥusayn, hijo de 'Alí, primo y yerno del Profeta, muerto en la batalla de Kérbela el 10 de *muḥarram* 680, es el acontecimiento más importante de la *šī'a* y da lugar a manifestaciones importantes. Desde finales del siglo xvi y durante el mes de *muḥarram* se recitan en el Decán los *marsiyas*, poemas en honor de los mártires *šī'ies*, en asambleas que se reúnen en lugares especiales, las *ašurjanas*. Allí se guardan los estandartes cuando no se utilizan. Durante las procesiones se llevan junto a una representación del cenotafio de Ḥusayn, el *ta-but*, así como una imagen de Alboraque, la montura blanca, alada, del Profeta, y un brasero con incienso. Al concluir el desfile, el *tabut* puede ser enterrado o sumergido en un río, según una tradición hindú que arroja a un río la imagen de la diosa Durga. | M. B.



Genealogía pictórica con los descendientes de Īhāngīr

India, Agra, c. 1623-1627

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

36,2 × 24,2 cm

Núm. inv. AKM 00151

Bibliografía: Canby 1998, p. 145-147

(num. 108); AKTC 2007a, p. 117 (num. 83);

AKTC 2007b, p. 118 (num. 83)

Cuadros genealógicos e históricos fueron usados por las dinastías islámicas, especialmente los mogules y los otomanos, para subrayar su legitimidad y poder (véanse los núm. cat. 96 y 97). En la página de este álbum el emperador mogul Īhāngīr (r. 1605-1627) aparece en lo alto de su árbol genealógico. Una serie de líneas lo unen con cuatro de sus hijos (de izquierda a derecha: Jusraw, Yahan-dar, Shahriyar y el *sultān* Parviz) y con los hijos de estos. Sus antecesores timuríes aparecen por

debajo de ellos en orden genealógico inverso. La genealogía fue reorganizada y recompuesta hasta cierto punto. No es raro, tratándose de Īhāngīr, el retoque de retratos históricos, como en el de los *Príncipes de la Casa de Timūr* (British Museum), que debió ser originalmente la representación de la fiesta, en un jardín, del emperador mogul Humāyūn (r. 1530-1556, con una interrupción) con sus amigos, transformado en un retrato dinástico timurí-mogul. | A. F.



Retrato de Shah Yahan con sus tres hijos

India, hacia 1628 o después

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Página: 35,8 × 24,2 cm

Pintura: 24,8 × 14,7 cm

Inscripción (persa): «Obra del más humilde de los nacidos en casa, Manohar»

Inscripción (persa): «Retrato de Nur al-Din Yahan y sus hijos»

Núm. inv. AKM 00124

Bibliografía: Canby 1998, p. 147-148 (núm. 119); AKTC 2007a, p. 119 (núm. 85); AKTC 2007b, p. 116 y 129 (núm. 85)

El emperador aparece sentado, de perfil, con un nimbo alrededor de su cabeza, sobre un trono con patas, dorado, bajo un blanco y elevado dosel, flanqueado por sus tres jóvenes príncipes, de pie a su izquierda. Todos aparecen resplandecientes con lujosos y enjoyados turbantes, collares, dagas *qatar*, fajines (*patkas*) sobre un fondo redondeado de color turquesa que, quizás, aluda a un globo, con una luz dorada surgiendo desde la derecha. La inscripción de esta pintura mogul identifica el cuadro como un retrato del emperador Yahanġir y de sus tres hijos, pero que ahora llevan las caras de Shah Yahan (r. 1628-1657) y de sus tres hijos mayores –Dara Shikoh (1615-1659),

Shah Shuja (1616-1659) y Awrangzeb (1618-1707)– y de su abuelo materno, Asaf Khan, a la derecha. Resulta poco habitual que los mogules retocaran obras antiguas (véase núm. cat. 173) por razones propagandísticas. La inscripción de la parte inferior reza: *obra del más humilde de los nacidos en la casa, Manohar*. Sheila Canby hizo notar que la pintura es característica del estilo de Manohar, de hacia 1615, excepto en las caras, retocadas, y que la composición sigue los estereotipos de los retratos reales familiares del reinado de Akbar, que, a partir de Yahanġir y de Shah Yahan, entre los años 1610 y 1620, evolucionaron para obtener un enfoque más psicológico. | A. F.





Retratos de Īhāngīr y de Shah Īhan

Retrato de Īhāngīr, firmado por Balchand
Retrato de Shah Īhan, firmado y fechado por Abu-l-Ḥasan
India, período mogul, 1628
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
55,1 × 34,5 cm
Retrato de Īhāngīr, con marco: 5 × 4,1 cm
Retrato de Shah Īhan, con marco: 12,2 × 13,9 cm
Núm. inv. AKM 00135
Bibliografía: Welch y Welch 1982, p. 215-216 (núm. 71); Falk 1985, p. 165 (núm. 143); Goswamy y Fischer 1987, p. 96-97 (núm. 43), Canby 1998, p. 142-144 (núm. 106); AKTC 2008a, p. 170 y 172-173 (núm. 65)

Rodeados por elaborados marcos pintados y colocados en la página de un álbum recubierto de motivos vegetales dorados, los retratos de los dos principales emperadores mogules permiten ilustrar el contraste entre los convencionalismos artísticos de cada uno de los dos reinados. El busto pintado de Īhāngīr (r. 1605-1627), cuarto monarca de la dinastía e hijo de Akbar (r. 1556-1605), es característico de los retratos en miniatura que se pusieron de moda entre los notables durante el reinado de este emperador. La moda comenzó a partir de 1615, cuando los retratos en miniatura fueron introducidos en la India, desde Inglaterra, por sir Thomas Roe (Welch y Welch 1982, p. 215; Canby 1998, p. 143). El estilo artístico de la época de Īhāngīr está bien representado por el artista Balchand, conocido por su capacidad para captar en sus retratos las emociones humanas (Welch y Welch 1982, p. 215). Balchand se identifica a sí mismo por una inscripción persa colocada sobre el hombro izquierdo de Īhāngīr: *rasm-i* [dibujo de] *Balchand*.

El retrato de Shah Īhan (r. 1628-1658), hijo y sucesor de Īhāngīr, presenta un fuerte contraste con el de su padre. Aunque ambos aparecen de perfil, con un nimbo dorado alrededor de su cabeza, la forma habitual de representar a los emperadores mogules, el mayor tamaño del retrato oval de Shah Īhan lo muestra en una actitud más pública y oficial. Sin embargo, la imagen del busto del último emperador deja que el artista represente a Shah Īhan portador de los atributos que simbolizan su poder: su espada y, en la mano, su sello oficial. La inscripción del sello, deliberadamente legible para el espectador, como en la imagen de un espejo, contiene la enumeración de los títulos del emperador: *Abū-l-Mudaffar Muḥammad Shihab*

al-Dīn Shah Īhan Padsha-i Gazi Ṣāḥib Qiran-Thān. Sheila Canby ha sugerido que el último título, *Ṣāḥib Qiran-i Thānī* ('El segundo señor de la conjunción astral'), se refiere a Timūr (r. 1370-1405), el fundador de la dinastía timurí, de la que los mogules eran descendientes (Canby 1998, p. 143). Esta vinculación con el gran monarca timurí parece haber sido invocada por Shah Īhan para legitimar su derecho al trono después de la muerte de su padre. El icónico e idealizado estilo cortesano de la época de Shah Īhan es característico del comienzo de su reinado. La pintura está firmada y fechada en el primer año del reinado del emperador, a la izquierda del retrato, por Nādir al-Zaman, conocido por Abu-l-Ḥasan. *Fue pintado en el comienzo de su bendita ascensión / Presentado al juicio del más puro / obra del más humilde de los sirvientes, Nādir al-Zamān*. El emperador aparece de riguroso perfil, mirando fijamente hacia el frente y cubierto con preciosas joyas, fácilmente apreciables. En contraste con el aspecto naturalista de su padre, cuyo rostro está cuidadosamente modelado y sugiere una apariencia tridimensional. La imagen de Shah Īhan se ha convertido en un icono y manifiesta una gran distancia entre el espectador y el personaje. Esta disparidad demuestra el cambio de usos artísticos entre Īhāngīr y Shah Īhan, el último de los cuales fue conocido por su activo papel en la concepción de proyectos artísticos y arquitectónicos (Koch 1997). Los retratos se emplean de diferente modo. Uno de los monarcas evoca su humanidad, aunque manteniendo su apariencia real, mientras que el otro se deshumaniza a sí mismo creando una imagen estereotipada que destaca su poder y autoridad para infundir temor a sus súbditos. | L. A.

176

Humāyūn derrota en Kabul a Kamran, su hermano rebelde

Folio procedente de una copia disgregada del *Akbarnāma* de Abu'l-Fazl 'Allami (m. 1602)

Inscripción: «Pintura de Mahish, rostros principales de Padarath». Margen inferior izquierdo: «*razm nimūdan-i hairat* [la contienda de]...». Margen superior derecho: «5»

India, Agra, c. 1597

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

37 × 25,2 cm

Núm. inv. AKM 00133

Infédito

Durante los primeros años de su reinado (que duró de 1556 a 1605), los manuscritos encargados por el emperador mogul Akbar estaban formados por textos de aventuras, como *Tūtināma* o *ʿamzanāma*, o narrativas literarias, como *Anvār-i Suhaylī* (Luces de Canopo); sin embargo, en la década de 1580, los encargos reales se orientaron hacia textos de temática histórica. Algunos de los manuscritos históricos elaborados bajo el reinado de Akbar son *Tarīkh-i Alfi*, una historia de los primeros mil años del islam; *Timūrnāma*, un relato sobre Timūr, fundador de la dinastía timurí de la cual descendían los mogules; y *Akbarnāma*, una historia sobre Akbar (Beach 1987, p. 83). En 1590-1591, el emperador solicitó a su íntimo amigo y consejero Abu-l Fazl 'Allami (m. 1602) que escribiera el *Akbarnāma*, un relato oficial sobre su reinado. El primer volumen, que se completó en 1596, abarcaba hasta el año 1592 y describía asimismo la fundación del Imperio mogul y su ruina bajo los reinados de Bābur (1526-1530) y Humāyūn (1530-1539 y 1555-1556); el resto de la obra se completó en 1598 (*ibidem*, p. 112). Esta pintura ilustra una escena del primer volumen correspondiente al reinado de Humāyūn, cuyos hermanos rivales le ofrecieron una fuerte resistencia, especialmente Kamran, gobernador de Kabul y Kandahar, en el actual Afganistán. Aunque Humāyūn había repartido

las diversas provincias del imperio que había heredado entre sus cuatro hermanos, Kamran pronto se confabuló con otro hermano, Askari, y le arrebató a Humāyūn el control del Punjab. Humāyūn tuvo que exiliarse entre 1539 y 1555, época en que buscó refugio en la corte safaví de Shah Tahmāsp (reinado de 1524 a 1576). Con la ayuda de Tahmāsp, Humāyūn lideró una ofensiva de mogules y persas hasta Kandahar y Kabul, ciudades que capturó tras una guerra de ocho años contra Kamran y que finalizó con la toma de Kabul en 1553; esta obra ilustra precisamente ese momento. Kamran fue capturado y, como castigo, le dejaron ciego (Richards 1993, p. 9-11). La mayoría de las páginas del manuscrito *Akbarnāma* más antiguo (incluidas 116 miniaturas) se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres. Folios procedentes de la otra copia que mejor se conoce de este manuscrito se encuentran repartidos entre el British Museum de Londres (39 ilustraciones del volumen 1) y la Biblioteca Chester Beatty de Dublín (66 ilustraciones de los volúmenes 2 y 3)). Algunos folios adicionales de *Akbarnāma* descubiertos recientemente parecen estar vinculados a la copia del texto en poder del Victoria and Albert Museum (Leach 2004); al parecer, la pintura del AKM también pertenece al mismo manuscrito que los folios del Victoria and Albert Museum. | L. A.

El emperador Īhāngīr en la ventana *jharoka* del fortín de Agra

Folio procedente de una copia disgregada de *Īhāngīrnāma* (Memorias de Īhāngīr)

Atribuido a Nādir al-Zaman (Abu'l-Ḥasan)
India, mogul, c. 1620
Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
Página 56 x 35,2 cm
Imagen 31,4 x 20,4 cm
Núm. inv. AKM 00136
Bibliografía: Delhi 1912, p. 92 (núm. cat. 508, lám. XXVIII [a]); Martin 1912, vol. 2, lám. 216, izquierda; Beach 1978, p. 64 y 91; Welch y Welch 1982, p. 212-215 (núm. 70); Welch 1985, p. 185-186 (núm. 116); Goswamy y Fischer 1987, p. 86-87 (núm. 37); Canby 1998, p. 141-142 (núm. 105)

Escenas de *jharoka* como la que se muestra en este ejemplo son comunes en la pintura mogul, e ilustran la importancia que se atribuía a la ceremonia *darbar*, en que los soberanos concedían audiencias públicas. Esas audiencias se desarrollaban con frecuencia tras otra ceremonia conocida como *darshan*, en que se hacía hincapié en la iluminación divina del soberano a través de una representación ritual. Akbar inició esa costumbre durante su reinado, entre 1556 y 1605; cada mañana antes del amanecer, el emperador se mostraba a sus súbditos para que éstos pudieran contemplarlo y él pudiera contemplarlos a ellos, tal como de hecho indica la palabra *darshan* (que, en sánscrito, significa ‘visión’ y ‘contemplación’) (Necipoğlu 1993, p. 314). En palabras de Abu'l Fazl, íntimo amigo y consejero de Akbar, así como también biógrafo del emperador:

La realeza es una luz que emana de Dios, y también un rayo de sol, iluminador del universo... En lengua moderna, a esa luz se la denomina *farr-i izad-i* (luz divina), y en la lengua de la antigüedad se la conocía como *kiyan khura* (aura sublime). Dios transmite esa luz a los reyes sin necesidad de intermediación alguna, y los hombres, en su presencia, inclinan su rostro agradecido en señal de sumisión

Abu al-Fazl (1977, 1: 3)

La ceremonia *darshan* se celebraba en el *jhāroka-i darshān* (o ‘balcón para la contemplación’), ilustrado

en esta obra en la parte superior derecha, donde el hijo de Akbar, el emperador Īhāngīr (r. 1605-1627), aparece de perfil; a continuación, tenía lugar el *darbar*. La estructura en que se inscribe la ventana *jharoka* recuerda, y es probable que represente, la Shah Burj o torre real, una torre octogonal con un pabellón de mármol blanco situada en el Fortín de Agra. Sheila Canby señala que este tipo de escenas adquirieron popularidad bajo el reinado de Īhāngīr y se generalizaron aún más bajo el de Shah Īhan (de 1628 a 1658), cuando los rituales cortesanos se sistematizaron todavía más (Canby 1998, p. 141). En esta imagen, es posible identificar a numerosas figuras gracias a las inscripciones en los faldones; Nādir al-Zaman (Abu-l-Ḥasan), el artista al que se atribuye la pintura, aparece bajo el iluminado. Independientemente de si la audiencia que se ilustra en esta pintura se celebró realmente o no, su importancia así como el papel que desempeñaba tanto para el soberano como para los súbditos es incuestionable: «Cuando el emperador aparecía enmarcado en el *jharoka-i darshan* que se alzaba sobre el río, su visión en lo alto garantizaba a la multitud abajo reunida que el soberano seguía existiendo, ya que sin su presencia se temía que el universo pudiera venirse abajo, mientras que la contemplación de los rostros del pueblo dirigidos hacia lo alto convencía al soberano de la gran devoción que sus súbditos le profesaban» (Necipoğlu, p. 314). | L. A.



178-180

Música en la India

178

Tambura o tamera

India, Rayastán, c. 1800

Teca, una calabaza, metal y hueso

Long. 126 cm

Núm. inv. AKM 00700

Bibliografía: AKTC 2007a, p. 165 (núm. 138); AKTC 2007b, p. 166 (núm. 138); AKTC 2008a, p. 256-257 (núm. 16); AKTC 2008b, núm. 23

El ascenso del imperio mogul (1526-1858) supuso la subyugación de ininidad de pequeños estados que habían existido en la India antes del siglo XVI. Algunos de esos principados ya eran musulmanes, mientras que otros, como por ejemplo los que la casta de guerreros rajput controlaba en el norte de la India, tenían unas tradiciones hindúes de origen local. Los rajput, que habitaban las estribaciones del Himalaya, eran famosos por su fuerza militar, si bien también ellos, como muchos otros grupos originarios de la India, sucumbieron finalmente al dominio mogul. Los rajput llegaron a un acuerdo con los conquistadores mogules en virtud del cual podrían gobernar sus propios territorios a cambio de participar en las campañas militares mogules y de enviar a un miembro importante de su familia a la corte mogul para su educación.

Al margen de su destreza militar, los rajput también cultivaron las artes y produjeron estilos pictóricos distintivos, uno de los cuales destacaba por el uso de un color amarillo brillante (elaborado con orina de vacas alimentadas con mango) y una calidad homogénea y estilizada, que se puede observar en esta pintura con dos figuras sentadas en una alfombra inclinada sobre un fondo liso de color amarillo intenso. Quizás ese tipo de representación responda al deseo de la pintura rajput de ilustrar un mundo ideal (Cummins 2006, p. 93). Una de las temáticas más populares en la pintura rajput era la representación de *raga*, o modos melódicos, originales de las regiones septentrionales de la India. Con el tiempo, esos modos fueron descritos a través de un nuevo género literario y, más tarde, con ilustraciones, que se recopilaron en lo que dio en llamarse *ragamala*, o 'coplillas de *raga*'. Las pinturas, una de las cuales podemos observar aquí (núm. cat. 180), tenían como finalidad evocar a través de la representación visual la calidad pluridimensional de los modos melódicos e intentaban provocar en el espectador una experiencia sensorial de una complejidad similar a la de la música. Los diferentes tipos de *raga* se clasificaban en grupos de familias, encabezadas por el *raga* o patriarca, seguido de sus esposas (*ragini*), hijos (*ragaputra*) y, ocasionalmente, también hijas (*ragaputri*) (ibídem, p. 95-96). Esta obra, en que un hombre y una mujer permanecen sentados uno frente a otro, con sendos pájaros posados delicadamente sobre sus manos, es una representación

del *ragaputra* Kausa, que pertenece a la familia *raga* Malakausika; cabe interpretar que el hombre de la pintura es la personificación del *raga* (Canby 1998, p. 167). Este es un ejemplo de ilustración *ragamala* de naturaleza romántica, inspirada en la vertiente amorosa de la cultura rajput (es decir, cuando no estaban inmersos en contiendas bélicas) y pertenece a otras pinturas de la misma tipología que expresan la diversidad del amor, ya sea gozoso o desgarrador (Cummins 2006, p. 99).

Se cree que las ilustraciones *ragamala* ya existían antes del período mogul. No obstante, los mogules no adoptaron este tipo de representación pictórica, tal vez porque su principal interés era la música persa procedente de Irán y Asia Central (ibídem, p. 96). A pesar de ello, las ilustraciones *ragamala* de estética mogul sugieren que algunas pinturas pudieron ser obra de artistas mogules para clientes de linaje diferente o bien de artistas no mogules que combinaban gustos mogules con temas locales. La pintura de los ascetas en un paisaje (núm. cat. 179) constituye un ejemplo de este último caso. Las técnicas de modelación y de sombreado mogul, así como la temática de los derviches o ascetas reunidos en un paisaje, se combinan con elementos Bundi locales, como el cielo naranja intenso o la inclusión de pájaros y flores de la región. Las figuras con túnicas llenas de remiendos son yoguis hindúes; en los *ragamala*, las reuniones de ascetas son también un tema recurrente, pero mientras que en éstos existe una distinción entre el *raga* y sus *raginis*, en esta obra parece que los miembros del grupo pertenecen a un nivel similar (Canby 1998, p. 172).

Con toda probabilidad, el instrumento que toca el músico en el núm. cat. 179 es una vina, instrumento de cuerda del sur de la India, formado por un par de cajas de resonancia hechas con calabazas unidas por un eje de madera vertical. El instrumento cuenta con cuatro cuerdas del bordón principales y tres secundarias. El *tambura* del núm. cat. 178 es otro ejemplo de laúd indio que se puntea, si bien en lugar de tres cuerdas tiene cuatro. El *tambura* es un instrumento tradicional tanto del norte como del sur de la India, si bien el objeto aquí representado es un ejemplo de la variedad septentrional. Estos instrumentos se asemejan al *sitar* (que, en persa, significa literalmente 'tres cuerdas'), otro instrumento de cuerda que se puntea y que es común tanto en la India como en Irán, y cuyo uso es similar. | L. A.







179

Ascetas en un paisaje

India, Rayastán, Bundi, tercer cuarto del siglo XVIII o posterior

Tinta y acuarela opaca sobre papel

Página: 45,8 × 33,9 cm

Imagen: 21,4 × 14,2 cm

Núm. inv. AKM00175

Bibliografía: Canby 1998, p. 172 (núm. 131)

180

Ragaputra Kausa: música para después de la medianoche

Folio de una serie *ragamala* disgregada

India, montes del Punyab, Mankot, Rajput, c. 1700

Acuarela opaca sobre papel adherida a cartulina, bordes recortados

14,8 × 16,5 cm

Núm. inv. AKM 00194

Bibliografía: Canby 1998, p. 166-167 (núm. 125); AKTC 2008a, p. 264-265 (núm. 104)





181

Retrato de un otomano con un libro en las manos

India, mogul, c. 1610

Tinta, acuarela opaca y papel de oro

15,5 x 20 cm

Núm. inv. AKM 00733

Inédito

Al igual que Akbar (r. 1556-1605), su hijo, el emperador mogul Īhāngīr (r. 1605-1627) mostró un gran interés por los retratos y continuó los álbumes de su progenitor instando a los artistas de la corte a plasmar la psicología de los sujetos (Welch 1985, p. 226). Este retrato de un otomano demuestra que los protagonistas de los retratos no eran solo mogules e indios, sino también extranjeros que mantenían contactos frecuentes con la corte real. No era extraño que los artistas de la corte dejaran constancia en sus pinturas de las reuniones del emperador con sus visitantes (véase, por ejemplo, el estudio de un retrato de Shah 'Abbās obra de Bishn Das, artista de la corte de Īhāngīr, que se expone en el British Museum, en Canby 2009, p. 38, núm. 1). En el reverso de la pintura se indica que se trata de un obsequio de un tal Bahā' al-Dīn el día 6 de *urdibihisht* del quinto año [de reinado], fecha que equivale al 26 de abril de 1610 y corresponde al reinado de Īhāngīr. En el reverso de la página también aparecen las impresiones de sellos persas y mogules de períodos posteriores, así como observaciones sobre la fecha de inclusión de la obra en la Mewar Royal Library, el sello de la biblioteca y el número de inventario real 20/220. | L. A.

Puerta de dos hojas

India, Guyarat, Ahmadabad, siglo XVIII

Madera y nácar

187 x 49,5 cm

Num. inv. AKM 00705

Bibliografía: Sotheby's London, 24 de octubre de 2007, lote 219

La combinación de madera y nácar así como la forma y el diseño de esta bella puerta de dos hojas nos indica que es obra de artesanos locales de Guyarat, región célebre en el siglo XVI como centro de la producción del nácar. Otros objetos portátiles de dimensiones menores muestran también un diseño similar, a partir de mosaicos creados con fragmentos de nácar perforado. Es posible que esta puerta decorara una residencia acomodada o un edificio público, tal vez un templo o una tumba. La cadena que cuelga del extremo superior de la hoja derecha sugiere que la puerta debió de encontrarse en un espacio interior, sujeta a un gancho dentro del marco de la puerta para mantenerla cerrada; en cambio, de tratarse de una puerta exterior hubiera requerido un cerrojo más resistente para garantizar la seguridad. | L. A.



Una serpiente marina engulle la flota real

Hoja de un poema épico urdú del Decán

India, Decán, c. 1670

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

39 x 23,5 cm

Núm. inv. AKM 00167

Bibliografía: Welch y Welch 1982, p. 229-231 (núm. 77); Falk 1985, p. 174 (núm. 154); AKTC 2007a, p. 137 (núm. 104); AKTC 2007b, p. 139 (núm. 104); AKTC 2008a, p. 212-213 (núm. 80)

Una serpiente gigante constriñe con sus anillos dorados a la flota real; con su boca abierta no deja duda de sus intenciones respecto al resto de los navíos. Como si la serpiente carnívora no fuera suficiente, la alternativa es un mar pavoroso, poblado de peces con cabeza de diablo, cangrejos gigantes y tortugas, así como de sirenas y tritones. La mayoría de los marineros parecen rezar, con las manos vueltas hacia arriba, para verse libres de la pesadilla. La pintura se ha identificado como una ilustración del *Gulshan-i 'Ishq* (Jardín de la Rosa del Amor), un heroico poema épico escrito en urdú del Decán por el poeta cortesano Nusrati, para el *sultán* 'Alí II ibn Muḥammad 'Adil Shahi (r. 1656-1672) (Falk 1985, p. 174). 'Adil-Shahi fue un mecenas de las artes y reinó en la Bijapur del Decán, estado *ṣūfī* independiente desde 1489, hasta que pasó a formar parte del Imperio mogul, en 1689. Se ha sugerido que esta pintura fue realizada para un aristócrata a finales del reinado del *sultán* 'Alí o durante el de su sucesor, Sikandar 'Alí Shah (r. 1672-1686) (Welch y Welch 1982, p. 229). El tema del desastre naval que aparece en esta pintura puede compararse con episodios similares del *Hamzanama*, como parte del género picaresco de aventuras románticas, que representan a héroes que viajan por tierras exóticas y se enfrentan a muchos peligros por mar y tierra. | A. F.



184-187

Cuatro folios de un álbum con muestras de caligrafía

184

Página de un álbum realizado para Shah ʿĀhan

Caligrafía firmada por Mīr ʿAlī; márgenes firmados por Dawlat Khan

Caligrafía: Irán. Herat, c. 1520

Márgenes: India, mogul, c. 1640

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel
39,2 x 25,4 cm

Núm. inv. AKM 00145

Bibliografía: Falk 1985, p. 65, núm. 36;
AKTC 2007a, p. 173 (núm. 146, página derecha); AKTC 2007b, p. 173 (núm. 146, página derecha); AKTC 2008a, p. 270-271 (núm. 106)

En los siglos *xvi* y *xvii*, se despertó un interés creciente por el arte y el coleccionismo en los tres «imperios de la pólvora», comenzando por los safavíes de Irán y siguiendo por los otomanos y los mogules. No sólo un número superior de artistas comenzó a demostrar mayor conciencia de sí mismos, algo poco usual hasta la fecha y que se tradujo en que cada vez más obras portaban la firma del autor, sino que también los mecenas de la realeza y de las clases acaudaladas que coleccionaban y encargaban los álbumes tuvieron la oportunidad de demostrar sus propios gustos y conocimientos en la materia a través de sus colecciones. Estos códices extraordinarios se llenaron de ejemplares caligráficos, pinturas y dibujos, incluyendo composiciones acabadas de una sola página así como fragmentos de manuscritos ilustrados y ejercicios de caligrafía (se puede contemplar un ejemplo qayarí en el núm. cat. 162). Las obras de artistas y calígrafos se distinguían dentro de los álbumes por su maestría y estilo particulares –en determinadas ocasiones con glosas del propio mecenas–.

Los cuatro folios de este grupo, extraídos de álbumes, contienen muestras de caligrafía tanto de maestros persas como de príncipes mogules cuya formación real pudo haber incluido el aprendizaje de las artes caligráficas. Tres de estos ejemplos (núm. cat. 184, 186 y 187) están firmados por uno de los mayores maestros de la escritura *nastaʿliq*, Mīr ʿAlī (m. c. 1544), que sirvió en Herat y Bujará a las órdenes de las cortes timurí, uzbeka y safaví y cuya figura fue ensalzada por Qadī Aḥmad en su tratado de caligrafía del siglo *xvi* sobre calígrafos y pintores (Qadī Aḥmad en Minorsky 1959, p. 131). En el núm. cat. 184, el calígrafo firma dos pareados poéticos en la esquina inferior izquierda del rectángulo interior de la página, utilizando la fórmula árabe *katabahu Mīr ʿAlī* ('lo escribió Mīr ʿAlī'). Los versos, en caligrafía negra pero con contorno rojo, están escritos en persa:

¡Dios, mi señor, si el viento arrasara el universo
no dejes que la luz de la fortuna se extinga!

¡Y si las inundaciones sumergieran el universo entero
no dejes que sus aguas borren la señal de los desdichados!

Otros versos en persa rodean el texto principal, dispuesto en el interior de diez cartelas rectangulares que alternan con pequeños recuadros de coloridas volutas florales y vegetales; los versos también enmarcan dos franjas de papel verde jaspeado a derecha e izquierda, resaltando así que toda la composición de texto, imagen y márgenes se ha realizado a partir de fragmentos de papel recortado. Un margen

verde y dorado con motivos ornamentales vegetales constituye el mayor marco en torno a la caligrafía y permite que ésta destaque en relación a los márgenes del folio al que se adhiere. Los márgenes se han concebido como si de una superficie pictórica se tratase, y sobre ella se muestran diferentes especies de flora y fauna.

La temática, el estilo pictórico y la firma –*ʿAmal-i Dawlat jān* ('obra de Dawlat Jan')– en los márgenes externos de esta página han permitido identificarla como parte de un álbum elaborado para el emperador mogul Shah ʿĀhan (r. 1628-1658). En particular, la representación cuidadosa de las plantas es característica del estilo mogul, influido por los manuales botánicos europeos que llegaron a la India de la mano de los misioneros jesuitas. Mientras que el texto podría datarse a principios del siglo *xvi*, el álbum probablemente se recopiló hacia 1640, momento en que el artista responsable de los márgenes pudo haber pintado también las flores y vacas de los intersticios del texto de Mīr ʿAlī. Los núm. cat. 186 y 187 presentan formatos similares, con muestras caligráficas realizadas por Mīr ʿAlī adheridas en dos páginas del álbum de Shah ʿĀhan. Al igual que en el núm. cat. 184, el texto del núm. cat. 186 se ha adherido a una página del álbum con ilustraciones de la fauna y la flora en los márgenes, que en este caso incluyen ciervos sentados, martines pescadores, loros y otras aves; en cambio, los márgenes del núm. cat. 187 se dedican a una representación botánica muy detallada de diferentes flores.

Es posible que los mogules admiraran a Mīr ʿAlī no sólo por su talento sino también por las alabanzas que dedicó a Bābur, fundador de la dinastía mogul, en uno de sus poemas (Welch y Welch 1982, p. 220). No obstante, en el momento de la compilación del álbum de Shah ʿĀhan los poetas persas emigraban a las cortes mogules de Agra y Lahore, y la influencia que Irán ejerciera antaño sobre la India comenzó a desplazarse de este a oeste, lo que propició el nacimiento en Irán del *sabk-i hindī*, o estilo indio (Welch 1976, p. 9). Esos poetas y calígrafos debieron de ejercer asimismo una gran influencia en la educación de los príncipes en el ámbito doméstico. Los versos persas del núm. cat. 185 están firmados por el hijo preferido de Shah ʿĀhan, Muḥammad Dara Shikuh (1615-1659), con fecha de 1041 H. / 1631-1632 d. C. en Burhanpur, en la meseta del Decán; esos versos probablemente fueran escritos mientras los mogules realizaban campañas militares en la región. Este ejemplar fue posteriormente incluido en un álbum del siglo *xviii*, una presunta página del cual se copió en Burhanpur en 1631 y pertenece actualmente al British Museum. | L. A.



185

Caligrafía realizada por el príncipe Dara Shikuh

India, Burhanpur, con fecha de 1041 H./1631-1632 d. C.; es posible fechar el folio del álbum en el siglo XVIII

Tinta, acuarela opaca, oro sobre papel

Página: 42,3 × 28,8 cm

Texto: 21,9 × 6,3 cm

Núm. inv. AKM 00249

Bibliografía: Falk 1985, p. 167 (núm. 145); AKTC 2007a, p. 124 (núm. 89); AKTC 2007b, p. 126 (núm. 89)



186

Caligrafía firmada por al-Faqir 'Alí (m. c. 1544)

Firmado (arriba a la derecha y abajo a la izquierda): *likâtiba... al-Fâqir 'Alî al-Kâtib...* ('Escrito / compuesto por el pobre escritor 'Alî [Mir 'Alî]...')

Caligrafía: Irán, safaví, siglo XVI

Márgenes: India, mogul, c. 1640

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

Página: 37,9 × 25,6 cm

Texto: 18,3 × 10,1 cm

Núm. inv. AKM 00255

Inédita

187

Muestra de caligrafía de un álbum para Shah Yahan

Firmado por Mir 'Alî

Caligrafía: Irán, Herat, safaví, c. 1520

Márgenes: India, mogul, c. 1640

Tinta, acuarela opaca y papel dorado

Página: 36,9 × 25,2 cm

Texto: 27,2 × 14,1 cm

Núm. inv. AKM 00351

Bibliografía: Falk 1985, p. 65 (núm. 36); AKTC 2007a, p. 173 (núm. 146); AKTC 2007b, p. 173 (núm. 146)





Paisaje con aldeanos, viajeros y animales

India, Oudh, Lucknow, c. 1800

Tinta y acuarela sobre papel

28,7 × 41,4 cm

Núm. inv. AKM 00461

Inédito

No sin grandes esfuerzos, los mogules salieron airoso de la conquista de los diversos sultanatos del Decán a finales del siglo xvii, pero el éxito agotó en cierta medida sus energías y recursos. El siglo que se avecinaba trajo inestabilidad a toda la India como resultado de las constantes luchas políticas entre los reinos menores y el emperador mogul, al cual teóricamente rendían obediencia en Delhi. El Decán al final cayó en manos de Nizam al-Mulk, virrey del emperador Muḥammad Shah (r. 1719-1748). Nizam al-Mulk partió del norte de la India hacia el Decán en 1724, se ganó el título de Asaf Jah de su maestro, y fundó la dinastía Asafiya con capital en Hiderabad (que, en algunos períodos, se trasladó a Aurangabad); la dinastía pervivió hasta 1950. Asaf Jah gobernó en relativa paz de 1724 a 1748, pero sus sucesores tuvieron que enfrentarse a ingleses, franceses, marathas y nizams en la lucha por el poder; Hiderabad fue finalmente cedida en 1800 como dependencia británica (Zebrowski 1985, p. 244). La pintura que aquí se muestra fue realizada a principios del siglo xix, cuando entre los principales mecenas se contaban nizams, sus nobles musulmanes e hindúes, y a veces también príncipes vasallos (*ibidem*). Mientras que los protagonistas de las pinturas iniciales del Decán, en particular de los siglos xvi y xvii, solían ser soberanos o líderes de los estados musulmanes, posteriormente la temática tendió a adquirir una naturaleza más general. El sosegado paisaje con aldeanos, viajeros y animales demuestra una gran sensibilidad que comparte con otras representaciones de plantas y animales en obras del mismo período (*ibidem*, p. 245). | L. A.

Palacio de Delhi

India, mogul, Delhi, c. 1820-1830

Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel

29,3 × 21 cm

Núm. inv. AKM 00464

Inédito

En esta pintura se observa el palacio de Begum Somru, que también aparece ilustrado en *Reminiscences of Imperial Delhi*, álbum de 89 folios y aproximadamente 130 pinturas sobre los monumentos de Delhi de las épocas premogul y mogul, compilado y comentado por sir Thomas Theophilus Metcalfe (1795-1853), el agente del gobernador general de la corte imperial. Metcalfe describe a Begum Somru como la viuda de un tal «Walter Reinihard, hijo de padres de oscuro linaje», que se había incorporado al Servicio Francés con el nombre de *Summer*. A causa de su tez oscura, recibió el apodo de *Sombre* ('el sombrío') que, con el tiempo, degeneró en *Sumroo*, nombre con el cual se conoce habitualmente a Su Alteza, a pesar de que ésta solía presentarse con el título de Begum Sombre (*Reminiscences of Imperial Delhi*, El Álbum de Sir Thomas Metcalfe, Biblioteca Británica, Londres). Metcalfe también hace observaciones sobre los dudosos orígenes de Begum, de quien se decía que procedía o bien de una familia noble mogul o bien que era originaria de Cachemira y había sido vendida a Somru como esclava. En cualquiera de ambos casos, Begum Somru heredó el principado de su marido a su muerte y gobernó como soberana independiente hasta su fallecimiento en 1837. Esta perspectiva del palacio de estilo colonial fue tomada desde el sur; más tarde, el edificio fue reconvertido en banco (para más información, véase Biblioteca Británica: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/addorimss/s/019addor0005475u00047vrb.html>). | L. A.





Arco de azulejos

Pakistán, ¿Multán?, siglo xvi o posterior
 Cerámica, pintada sobre engalba blanca bajo cubierta azul y turquesa
 124 × 226 cm
 Núm. inv. AKM 00582
 Bibliografía: AKTC 2007a, p. 185 (cat. A); AKTC 2007b, título a media página y p. 190 (cat. A)

Estos azulejos forman la rosca de un arco procedente de un edificio desconocido. Los monumentos funerarios de Multán, Punjab, fueron, durante los siglos xv y xvi, decorados en el exterior con paños de azulejo como este. La tumba del *sultán* 'Alí Akbar, siglo xvi, está recubierta con arcos que poseen estrechos paralelos con este alicatado del Museo Aga Khan. Cada una de las ocho caras del mausoleo luce paños decorativos sobre los arcos ciegos. La paleta, en color turquesa, blanco y azul bajo cubierta, refleja la estrecha relación con el Asia Central timurí, seguramente una fuente de alfareros y de diseños. Se usan aquí, como motivo central, hojas estilizadas que forman círculos. Este motivo se emplea con frecuencia en las obras de azulejo desde Multán al Sind y al Pakistán meridional, entre los siglos xv y xvi. | A. F.





Principales dinastías del mundo islámico

Este cuadro esquemático constituye una imagen muy simplificada de la complejidad política de determinados períodos. Amplias zonas de Asia Central, del sureste asiático, de China y de África han sido omitidas.



Bibliografía

258

AKTC 2007a

Aga Khan Trust for Culture, *Splendori a Corte: Ara del Mondo Islamico nelle Collezioni del Museo Aga Khan*. Milano, 2007.

AKTC 2007b

Aga Khan Trust for Culture, *Spirit & Life: Masterpieces of Islamic Art from the Aga Khan Museum Collection*. London, 2007.

Abu al-Fazl 1977

Abu al-Fazl 'Allami, *The Ain-i Akbari*, trans. H. Blochmann, 3ª ed. New Delhi, 1977.

Acien y Martínez 1989

Manuel Acien Almansa y Rafael Martínez Madrid, «Cerámica islámica arcaica del sureste de al-Andalus». *Boletín de Arqueología Medieval* 3 (1989), p. 123-135.

Ackerman 1940

Phyllis Ackerman, *Guide to the Exhibition of Persian Art*. New York, 1940.

Allan 2002

James W. Allan, *Metalwork Treasures from Islamic Courts*. Doha: Museum of Islamic Art; and London: Islamic Art Society, 2002.

Amador de los Ríos 1876

Rodrigo Amador de los Ríos, «Acetre árabe que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional», *Museo Español de Antigüedades*, vol. 7, p. 467-481. Madrid, 1876.

Arié 1973

Rachel Arié, *L'Espagne musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*. Paris, 1973.

Asher 1993

Catherine B. Asher, 'Sub-Imperial Palaces: Power and Authority in Mughal India', *Ars Orientalis* 23 (1993), p. 281-302.

Atasoy and Raby 1989

Nurhan Atasoy and Julian Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London, 1989.

Atil 1981

Esin Atil, *Kalila wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript*. Washington, D.C., 1981.

Atil 1981

Esin Atil, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1981.

Atil 1990

Esin Atil (ed.), *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait*. New York, 1990.

Atil, Chase and Jett 1985

Esin Atil, W. T. Chase, and Paul Jett, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*. Washington, D. C.: The Gallery, Smithsonian Institution, 1985.

Azuar 1989

Rafael Azuar Ruiz, *Denia islámica: arqueología y poblamiento*. Alicante, 1989.

Baer 1970-71

Eva Baer, «The 'Pila' of Játiva: A Document of Secular Urban Art in Western Islam». *Kunst des Orients* 7 (1970-71), p. 142-166.

Baer 1981

E. Baer, «Dawat» *Encyclopaedia of Islam* (new ed.), supplement 3-4. Leiden, 1981, p. 203-04.

Bargebuhr 1968

Frederick P. Bargebuhr, *The Alhambra: A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*. Berlin, 1968.

Barrucand y Bednorz 2002

Marianne Barrucand and Achim Bednorz, *Moorish Architecture in Andalusia*. Colonia: Taschen, 2002, (1ª ed. 1992).

Basset y Terrasse 1932

Henri Basset et Henri Terrasse, *Sanctuaires et forteresses almohades*. Col. Hespéris 5. Paris, 1932.

Bayani, Contadini y Stanley 1999

Manijeh Bayani, Anna Contadini, and Tim Stanley, *The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to 19th*

centuries, general ed. Julian Raby. London: The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1999.

Bazzana et al. 1983

Andrés Bazzana et al., *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia*, vol. 1, catálogo. Valencia, 1983.

Beach 1978

Milo Cleveland Beach, *The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600-1660*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

Beach 1987

Milo Cleveland Beach, *Early Mughal Painting: The Polsky Lectures in Indian and Southeast Asian Art and Archaeology*. Cambridge, MA and London: Published for the Asia Society by Harvard University Press, 1987.

Bermúdez López 1987

Jesús Bermúdez López, «Notas sobre la traza urbana de la Alhambra: sus calles principales», *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid, 1987, vol. 2, p. 443-450. Madrid, 1987.

Bermúdez Pareja 1977a

Jesús Bermúdez Pareja, *El Patal y la Alhambra Alta*. Granada, 1977.

Bermúdez Pareja 1977b

Jesús Bermúdez Pareja, «El gran zócalo del Mexuar de la Alhambra», *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, vol. 2, p. 57-61. Granada, 1977.

Bernis 1954

Carmen Bernis, «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte* 27, n.º 107 (1954), p. 189-211.

Bernis 1956

Carmen Bernis, «Tapicería hispano-musulmana (siglos XIII-XIV)», *Archivo Español de Arte* 29, n.º 114 (1956), p. 95-115.

Bernis 1982

Carmen Bernis, «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra: los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra* 18 (1982), p. 21-50.

Bernus-Taylor 1989

Marthe Bernus-Taylor (ed.), *Arabesques et jardins de paradis: collections françaises d'art islamique*. Paris, 1989.

Berti y Torre 1983

Graziella Berti e Paola Torre, *Arte islamica in Italia: i bacini delle chiese pisane*. Pisa, 1983.

Binyon, Wilkinson y Gray 1933

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian Miniature Painting, including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House January-March, 1931*. London, 1933.

Bivar and Yarshater 1978

D.H. Bivar and Ehsan Yarshater, *Persian Inscriptions down to the Early Safavid Period*, vol. 1V, *Mazandaran Province*. London, 1979.

Blair 2006

Sheila Blair, *Islamic Calligraphy*. Edinburgh, 2006.

Bloch 1929

E. Blochet, *Musulman Painting, 12th-17th century*, trans. Cicely M. Binyon. London, 1929.

Bloom 1986

Jonathan Bloom, «Al-Ma'mun's Blue Koran?», *Revue des études Islamiques* 54 (1986): p. 59-65.

Bloom 1989

Jonathan Bloom, «The Blue Koran: An Early Fatimid Kufic Manuscript from the Maghreb», François Déroche (ed.), *Les manuscrits du moyen-orient: Essais de codicologie et paléographie*, p. 95-99. Paris and Istanbul, 1989.

Bloom 1991

Jonathan Bloom, «The Early Fatimid Blue Koran Manuscript»,

Graeco-Arabica 4 (1991), p. 171-78.

Bloom 2007

Jonathan M. Bloom, *Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*. New Haven and London, 2007.

Bloom y Blair 1997

Jonathan Bloom and Sheila Blair, *Islamic Arts*. London, 1997.

Brisch 1965

Klaus Brisch, «Zum Bāb al-Wuzarā' (Puerta de San Esteban) der Hauptmoschee von Córdoba», *Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*, comp. Charles Geddes et al., p. 30-48. El Cairo, 1965.

Brisch 1966

Klaus Brisch, *Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Córdoba: Eine Untersuchung zur spanisch-islamischen Ornamentik*. Madrider Forschungen, 4. Berlin, 1966.

Brisch 1980

Klaus Brisch, «Kuppel aus der Alhambra in Granada», *Museum für Islamische Kunst Berlin*. Berlin, 1980.

Bronstein 1938

Léo Bronstein, «Decorative Woodwork of the Islamic Period», A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*. Oxford, 1938.

Brown 1924

Percy Brown, *Indian Painting under the Mughals A.D. 1550 to A.D. 1750*. Oxford, 1924.

Bulliett 1987

R. W. Bulliett, «Medieval Arabic Tarsh: A Forgotten Chapter in the History of Printing», *Journal of the American Oriental Society*, vol. 107/3 (1987), p. 427-438.

Caballero 1977-78

Luis Caballero Zoreda, «La "forma en herradura" hasta el siglo VIII, y los arcos de

herradura de la iglesia visigoda de Santa María de Melque». *Archivo Español de Arqueología* 50-51 (1977-78), p. 323-374.

Cabanelas 1988

Darío Cabanelas Rodríguez, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología*. Granada, 1988.

Çağman 1983

Filiz Çağman, *The Anatolian Civilizations*. Istanbul, 1983.

Calvo Labarta 1991

Emilia Calvo Labarta, «Instrumentos astronómicos universales en al-Andalus. La *Risālat al-safiha al-jāmi' al-jāmi'al-urūd*: Tratado sobre la lámina general para todas las latitudes de Ibn Bāso m. 716 H/1316 J. C.». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1991.

Canby 1998

Sheila R. Canby, *Princes, Poets and Paladins: Islamic and Indian Paintings from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan*. London, 1998.

Canby 1999

Sheila R. Canby, *The Golden Age of Persian Art, 1501-1722*. London, 1999.

Canby 2005

Sheila R. Canby, *Islamic Art in Detail*. London, 2005.

Canby 2009

Sheila R. Canby, *Shah 'Abbas: the remaking of Iran*. London, The British Museum Press, 2009.

Canepa 2006

Teresa Canepa, *Zhangzhou Export Ceramics: The so-called Swatow Wares*. London, 2006.

Carboni 2001

Stefano Carboni, *Glass from Islamic Lands: The Al-Sabah Collection, Kuwait National Museum*. New York, 2001.

Carboni 2006

Stefano Carboni (ed.), *Venise et l'Orient, 828-1797*. Paris, 2006.

Carboni 2007

Stefano Carboni (ed.), *Venice and the Islamic World 828-1797*. New York, 2007.

Carboni y Whitehouse 2001

Stefano Carboni and David Whitehouse, *Glass of the Sultans*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

Carswell 1972

John Carswell, «Some Fifteenth-Century Hexagonal Tiles», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n.º 3 (1972), p. 59-75.

Casamar 1961

Manuel Casamar, «Fragmentos de jarrones malagueños en los museos de El Cairo», *Al-Andalus* 26 (1961), p. 185-190.

Casamar y Valdés 1984

Manuel Casamar y Fernando Valdés Fernández, «Origen y desarrollo de la técnica de cuerda seca en la península Ibérica y en el Norte de África durante el siglo XI», *Al-Qantara* 5 (1984), p. 383-404.

Casamar y Valdés 1999

Manuel Casamar y Fernando Valdés Fernández, «Les objets égyptiens en cristal de roche Dans al-Andalus, elements pour une reflexion archéologique», *Actes du colloque L'Egypte fatimide, son art et son histoire*. Paris 1999, p. 367-382.

Columbus OH 1951

Gallery of Fine Arts, *The Arts of Old Persia*. Columbus, OH, 1951.

Creswell 1940

K. A. C. Creswell, «The Great Mosque of Cordova», *Early Muslim Architecture: Umayyads, Early Abbāsids and Tūlūnids*. 2ª parte, *Early Abbāsids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tūlūnids, and Samānids*, A. D. 751-905, p. 138-161. Coordinado por K. A. C. Crewell. Oxford, 1940.

Cummins 2006

Joan Cummins, *Indian Painting from Cave Temples to the Colonial Period*. Boston, 2006.

David-Weill 1931

Jean David-Weill, *Les bois à épigraphes jusqu'à l'époque mamelouke*. Cairo, 1931.

De Blois 1991

François de Blois, «The *Pancatantra*: From India to the West - and Back», Ernst Grube (ed.), *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Bombay, 1991.

De Fouchécour 2006

Hâfez de Chiraz, *Le Divân. Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au xive siècle*, intr., trad. du persan, et commentaires par C.-H. de Fouchécour. Lagrasse, 2ª ed., 2006.

Delhi 1912

Delhi Museum of Archaeology, *Loan Exhibition of Antiquities, Coronation Durbar, 1911*. Calcutta, Printed at the Baptist Mission Press, 1912.

Derman 1998

M. Ugur Derman, *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabanci Collection, Istanbul*. New York, 1998.

Déroche 1983

François Déroche, *Les Manuscrits du Coran: Aux origines de la calligraphie coranique*. Paris, 1983.

Déroche 1992

François Déroche, *The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries AD*. London, 1992.

Déroche 1999

François Déroche, «Tradition et innovation dans la pratique de réécriture au Maghreb pendant les IV/Xe siècles», S. Lancel (ed.), *Afrique du Nord antique et médiévale: numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécificité des arts figurés (Actes du VIIIe colloque internationale sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord)*, p. 233-247. Paris, 1999.

Déroche 2000

François Déroche (ed.), *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Paris, 2000.

Déroche y Von Gladiss 1999

François Déroche and Almut von Gladiss, *Der Prachtkoran im Museum für Islamische Kunst: Buchkunst zur Ehre Allahs*. Berlin, 1999.

Diba 1989

Layla S. Diba, «Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission», *Mugarnas* 6 (1989), p. 147-60.

Diba 1998

Layla S. Diba (ed.), *Boyal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925*. New York, 1998.

Dickie 1976

James Dickie, «The Islamic Garden in Spain», *The Islamic Garden*, coordinado por Elisabeth B. Macdougall y Richard Ettinghausen, p. 89-105. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 4. Washington, D.C., 1976.

Dickson y Welch 1981

Martin B. Dickson and Stuart Cary Welch, *The Houghton Shahnameh*. Cambridge, MA, 1981.

Digard 2002

Jean-Pierre Digard (ed.), *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*. Paris, 2002.

Dodds 1992

Jerrilynn Dodds (ed.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York, 1992.

Ecker 2004

Heather Ecker, *Caliphs and Kings: The Art and Influence of Islamic Spain*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution; New York: Hispanic Society of America y Seattle, WA: Distributed by University of Washington Press, 2004.

Eskander Beg Monshi 1978

Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great*, 2 vols., trans. R. M. Savory. Boulder, CO, 1978.

Ettinghausen 1954

Richard Ettinghausen, «Notes on the Lusterware of Spain». *Ars Orientalis* 1 (1954), p. 133-156. Reedición en Ettinghausen 1984, p. 545-578.

Ewert 1968

Christian Ewert, *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen*. Vol. 1, *Die senkrechten ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*. *Madriider Forschungen*, 2. Berlín, 1968.

Ewert 1977a

Christian Ewert, «Die Moschee am Bāb al-Mardūm in Toledo: Eine "Kopie" der Moschee von Córdoba». *Madriider Mitteilungen* 18 (1977), p. 287-354.

Ewert 1977b

Christian Ewert, «Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas: la Aljafería de Zaragoza», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. 2, p. 62-75. Granada, 1977.

Ewert 1978-80

Christian Ewert, *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen: Die Aljafería in Zaragoza*. 1ª y 2ª parte, *Madriider Forschungen*, 12. Berlin, 1978 y 1980.

Ewert 1979-80

Christian Ewert, *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza. Con contribuciones de Dorothea Duda y Gisela Kircher*. Excavaciones Arqueológicas en España, 97. Madrid, 1979-1980.

Ewert 1986

Christian Ewert, «The Mosque of Tinmal (Morocco) and Some New Aspects of Islamic Architectural Typology». *Proceedings of the British Academy* 72 (1986), p. 116-148.

Ewert 1987

Christian Ewert, «Elementos decorativos en los tableros parietales del Salón Rico», *Cuadernos de Madinat* (1987), p. 27-60.

Ewert y Wisshak 1981

Christian Ewert y Jens-Peter Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee*. Vol. 1, *Vorstufen: Hierarchische Gliederungen westislamischer Betsäle des 8. bis 11. Jahrhunderts: Die Hauptmoscheen von Qairawān und Córdoba und ihr Bannkreis*. *Madriider Beiträge*, 9. Mainz, 1981.

Falk 1985

Toby Falk (ed.), *Treasures of Islam*. London, 1985.

Falk and Archer 1981

Toby Falk and Mildred Archer, *Indian Miniatures in the India Office Library*. London, 1981.

Farhad 1990

Massumeh Farhad, «The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Times», Sheila R. Canby (ed.), *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, p. 113-28. Bombay, 1990.

Fehérvári 1987

Géza Fehérvári, «First Interim Report of the Bahnasa Excavations, 1985-87», *Dar al-Athar al-Islamiyya Newsletter*. Kuwait, 1987.

Fernández-Puertas 1977

Antonio Fernández-Puertas, «En torno a la cronología de la Torre de Abūl-I-Haŷŷāy», *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. 2, p. 76-88. Granada, 1977.

Fernández-Puertas 1980

Antonio Fernández-Puertas, *La fachada del Palacio de Comares: situación, función y génesis*. Granada, 1980.

Ferrandis 1940

José Ferrandis Torres, «Muebles hispanoárabes de taracea». *Al-Andalus* 5 (1940), p. 459-465.

Ferrandis 1942

José Ferrandis Torres, «Alfombras hispano-morisca 'tipo Holbein'». *Archivo Español de Arte* 15 (1942), p. 103-111.

Flores 1988

Isabel Flores Escobosa, *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*. Madrid, 1988.

von Folsach 2001

Kjeld von Folsach, *Art from the World of Islam in The David Collection*. Copenhagen: Davids Samling, 2001.

Fraser and Kwiatkowski 2006

Marcus Fraser and Will Kwiatkowski, *Ink and Gold: Islamic Calligraphy*. Berlin and London, 2006.

García Franco 1945

Salvador García Franco, *Catálogo crítico de astrolabios existentes en España*. Madrid, 1945.

García Gómez 1967a

Emilio García Gómez, «Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas de correos en los *Anales de al-Hakam II*, por 'Isā [b. Ahmad al-Jāzī]». *Al-Andalus* 32 (1967), p. 163-179.

García Gómez 1967b

Emilio García Gómez, ed. y trad., *El Califato de Córdoba en el 'Muqtabis' de Ibn Hayyān: Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por 'Isā ibn Ahmad al-Rāzī (360-364 H. = 971-975 j.c.)*. Madrid, 1967.

García Gómez 1970

Emilio García Gómez, «Tejidos, ropas y tapicería en los *Anales de al-Hakam II* por 'Isā Rāzī».

Boletín de la Real Academia de la Historia 156 (1970), p. 43-53.

García Gómez 1985

Emilio García Gómez, ed. y trad., *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*. Madrid, 1985.

Ginebra 1988

Islamic Calligraphy: Sacred and Secular Writings, cat. exposición. Ginebra: Musée d'art et d'histoire, 1988.

Goitein 1967-83

Solomon D. Goitein, A. Mediterranean Society: *The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*. Berkeley, CA, 1967-83.

Gómez-Moreno 1906

Manuel Gómez-Moreno, «Excursión a través del arco de herradura». *Cultura Española*, n.º 3 (1906), p. 785-811.

Gómez-Moreno 1919

Manuel Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Madrid, 1919.

Gómez-Moreno 1946

Manuel Gómez-Moreno, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Madrid, 1946.

Gómez-Moreno 1951

Manuel Gómez-Moreno, *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. *Ars Hispaniae*, 3. Madrid, 1951.

Goswamy y Fischer 1987

B. N. Goswamy and E. Fischer, *Wonders of a Golden Age: Painting at the Court of the Great Mughals, Indian Art of the 16th and 17th centuries from Collections in Switzerland*. Zurich, 1987.

Grabar 1988

Oleg Grabar, «Notes sur le mihrab de la Grande Mosquée de Cordoue», *Le mihrab dans l'architecture et la religion musulmanes: Actes du colloque international: Formes*

symboliques et formes esthétiques dans l'architecture religieuse musulmane: le mihrab, Paris, 1980, coordinado por Alexandre Papadopoulos, p. 115-122. Leiden y Nueva York, 1988.

Granada 1992

Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Cat. exposición. Ed. J. Dodds. Granada, 1992.

Granada 1995

Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra. Cat. exposición. Granada, 1995.

Guesdon y Vernay-Nouri 2001

Marie-Geneviève Guesdon and Annie Vernay-Nouri, *L'Art du livre arabe: Du manuscrit au livre d'artiste*. Paris, 2001.

Haldane 1983

Duncan Haldane, *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. London, 1983.

Hayward Gallery 1976

The Arts of Islam. London, 1976.

Heidenreich 2007

Anja Heidenreich, *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinseln*. *Iberia Archaeologica*, 10. Maguncia, 2007.

Hernández 1940

Félix Hernández, «The Alcazaba of Mérida: 220 H. (835)», *Early Muslim Architecture: Umayyads, Early 'Abbāsids and Tūlūnids*. 2ª parte, *Early 'Abbāsids, Umayyads of Cordova, Aghlabids, Tūlūnids and Samānids*, A. D. 751-905, p. 197-207. Coordinado por K. A. C. Creswell. Oxford, 1940.

Hernández 1959

Félix Hernández Jiménez, «El almimbar móvil del siglo X de la mezquita de Córdoba», *Al-Andalus* 24 (1959), p. 381-399.

Herrero 1988

Concha Herrero Carretero, *Museo de Telas Medievales: Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*. Madrid, 1988.

Hillenbrand 2000

Robert Hillenbrand (ed.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of B. W. Robinson*. London, 2000.

Ibn al-Muqaffa 1980

Abdallah Ibn al-Muqaffa, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trans. André Miguel. Paris, 1980 (1st ed., 1957).

Ivanov 1996

Anatoly Ivanov, «The Compiling and Decoration of the Album», *Oleg Akimushkin, The St. Petersburg Muraqqa'*: *Album of Indian and Persian Miniatures of the 16th-18th Centuries and Specimens of Persian Calligraphy of 'Imad al-Hasani*, p. 20-32. Milan, 1996.

James 1992a

David James, *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to the 14th centuries AD*. London, 1992.

James 1992b

David James, *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th centuries*. London, 1992.

Jenkins-Madina 1997

Marilyn Jenkins-Madina catalogue entries in Helen Evans and William Wixom (eds.), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, AD 843-1261*, p. 418-421. New York, 1997.

Jenkins-Madina 2006

Marilyn Jenkins-Madina, *Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria*. New York: The Metropolitan Museum of Art y New Haven and London: Yale University Press, 2006.

Karimzadeh Tabrizi 1990

M. A. Karimzadeh Tabrizi, *The Lives and Art of the Old Painters of Iran*. London, 1990.

Kessler 1994

Adam T. Kessler, *Empires beyond the Great Wall: The Heritage of Genghis Khan*. Los Angeles, 1994.

Khalili, Robinson and Stanley, 1996-97

Nasser D. Khalili, B. W. Robinson and Tim Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands*. London, 1996-97.

King 1987

David A. King, *Islamic Astronomical Instruments*. Londres, 1987.

King 1998

David A. King, «Les instruments scientifiques en terres d'Islam», Sophie Makariou (ed.), *Eapparence des cieux: Astronomie et Astrologie en terre d'Islam*, p. 75-95. Paris, 1998.

King 2005

David A. King, *In Synchrony with the Heavens: Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Mediaeval Islamic Civilization. Volume 2: Instruments of Mass Calculation*. Leiden, 2005.

Koch 1997

Ebba Koch, with Milo Cleveland Beach, *King of the World, The Padshahnama: An Imperial Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*. Washington, D.C., 1997.

Komaroff y Carboni 2002

Linda Komaroff and Stefano Carboni (eds.), *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York, 2002.

Kühnel 1960

Ernst Kühnel, «Antike und Orient als Quellen der spanisch-islamischen Kunst». *Madrider Mitteilungen* 1 (1960), p. 174-181, láms. 52-57.

Kühnel 1971

Ernst Kühnel, *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII. Jahrhundert*. Berlin, 1971.

Labarta y Barceló 1987

A. Labarta y C. Barceló, «Las fuentes árabes sobre al-Zahrā' estado de la cuestión». *Cuadernos de Madānat al-Zahrā'* 1 (1987), p. 93-106.

Leach 1986

L. Y. Leach, «Painting in Kashmir from 1600 to 1650», R. Skelton, A. Topsfield, S. Strong, and R. Gill (eds.), *Facets of Indian Art*. London, 1986.

Leach 2004

Linda York Leach, «Pages from an Akbarnama», *Arts of Mughal India: Studies in Honour of Robert Skelton*, Ed. Rosemary Grill, Susan Stronge, and Andrew Topsfield. Ahmedabad, India: Mapin Publishing, 2004.

Lentz y Lowry 1989

Thomas Lentz and Glenn Lowry, *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*. Los Angeles, 1989.

Lévi-Provençal 1931

E. Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne*. Leiden et Paris, 1931.

Lévi-Provençal, 1950

E. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*. Vol. 1, *La Conquête et l'émirat hispano-umayyade (710-912)*. Paris, 1950.

Lévi-Provençal, 1953

E. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*. Vol. 3, *Le siècle du califat de Cordoue*. Paris, 1953.

Lévi-Provençal y García Gómez 1980

E. Lévi-Provençal, (Ob. 1956) y Emilio García Gómez, ed. y trad., *El siglo XI en 1ª persona: las «Memorias» de 'Abd Allāh, último Rey Ziri de Granada, destronado por los almorávides (1090)*. Madrid, 1980.

Lings y Safadi 1976

Martin Lings and Yasin Hamid Safadi, *The Qur'an*, cat. exposición, London: World of Islam Publishing for the British Library, 1976.

Londres 1976

The Arts of Islam. Londres, 1976, n.º 458, p. 292.

Londres 2001

N. Pourjavady, ed., *The Splendour of Iran 3*. Londres, 2001.

Lowry y Nemazee 1988

Glenn D. Lowry with Susan Nemazee, *A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*. Washington and London, 1988.

Madinat al-Zahra

El Salón de 'Abd al-Rahman III. Córdoba, 1995.

Makariou 2001

Sophie Makariou, ed., *L'Orient de Saladin*, cat. exposición. Paris: Institut du Monde Arabe, 2001.

Makariou 2007

Sophie Makariou, *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum*. Paris, 2007.

Marçais 1954

Georges Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident*. Paris, 1954.

Martin 1912

Fredrik Robert Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the Eighth to the Eighteenth Century*, 2 vol. London: B. Quaritch, 1912.

Mayer 1933

L.A. Mayer, *Saracenic Heraldry: A survey*. Oxford: Clarendon Press, 1933.

Melikian-Chirvani 1970

A. S. Melikian-Chirvani, «Le roman de Varqé et Golsâh», *Arts Asiatiques XXII* (1970), p. 1-262.

Melikian-Chirvani 1982

A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries*. London, 1982.

Melikian-Chirvani 1985

A. S. Melikian-Chirvani, *Sulwan al-muta'fi 'udwan al-atba' A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*. Kuwait, 1985.

Melikian-Chirvani 1991

A. S. Melikian-Chirvani, «From the Royal Boat to the Beggar's

Bowl», *Islamic Art IV* (1991), p. 3-112.

Melikian-Chirvani 2007

Assadullah Souren Melikian-Chirvani, *Le Chant du monde: L'Art de l'Iran safavide, 1501-1736*. Paris, 2007.

Mesquida 1989

M. Mesquida, *La cerámica de Paterna al siglo XIII*. Paterna, Valencia, 1989.

Minorsky 1959

V. Minorsky (transl.), *Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadi Ahmad, Son of Mir Munshi (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*. Washington, D.C. 1959.

Montéquin 1982

François-Auguste de Montéquin, *Classicisme et anti-classicisme andalous: les motifs décoratifs végétaux dans l'Islam occidental sous les dynasties berbères, almoravide et almohade*. Nuadhibu [Mauritania], 1982.

Montéquin 1985

François-Auguste de Montéquin, «Persistance et diffusion de l'esthétique de l'Espagne musulmane en l'Afrique du Nord». *The Maghreb Review* 10, n.º 4 (1985), p. 88-100.

Museo sin fronteras 2000

El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano, VV. AA. Viena: Museo sin fronteras y Electa España, 2000.

Navarro 1986

Julio Navarro Palazón, *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia / La céramique hispano-arabe à decor esgrafié de Murcie*. Publicaciones de la Casa de Velázquez. Études et Documents, 2. Madrid, 1986.

Navascués 1964

Jorge de Navascués y de Palacio, «Una escuela de eboraria, en Córdoba, de fines del siglo IV de la Hégira (XI de J.C.), o, Las inscripciones de la arqueta hispano-musulmana llamada de Leyre». *Al-Andalus* 29 (1964), p. 199-206.

Necipoglu 1993

Gülru Necipoglu, «Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces», *Ars Orientalis* 23, *Pre-Modern Islamic Palaces* (1993), p. 303-342.

Nelson 2005

Robert S. Nelson, «Letters and Language/ Ornament and Identity in Byzantium and Islam», Irene A. Bierman (ed.), *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*, p. 61-88. Reading, 2005.

Ocaña 1936-39

Manuel Ocaña Jiménez, «Capiteles epigrafiados de Madinat al-Zahrā', *Al-Andalus* 4 (1936-39), p. 158-166.

Ocaña 1942

Manuel Ocaña Jiménez, «La Basílica de San Vicente y la Gran Mezquita de Córdoba: nuevo examen de los textos». *Al-Andalus* 7 (1942), p. 347-366.

Ocaña 1970

Manuel Ocaña Jiménez, *El cúfico hispano y su evolución. Cuadernos de Historia, Economía y Derecho Hispanomusulmán*, 1. Madrid, 1970.

Pope 1939

Arthur U. Pope, *A Survey of Persian Art, from Prehistoric times to the Present*. London, 1939.

Prieto 1926

Antonio Prieto y Vives, *Los reyes de taifas: estudio histórico-numismático de los musulmanes españoles en el siglo V de la Hégira (XI de J. c.)*. Madrid, 1926.

Raby 1999

Julian Raby, *Qajar Portraits*. London and New York, 1999.

Richards 1993

John F. Richards, *The New Cambridge History of India*, vol. 1/5: *The Mughal Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- Richard 1997**
Francis Richard, *Splendeurs persanes*. Paris, 1997.
- Riyadh 1985**
The Unity of Islamic Art: An Exhibition to Inaugurate the Islamic Art Gallery of the King Faisal Center for Research and Islamic Studies. Riyadh, 1985.
- Robinson 1974**
Basil W. Robinson, «Two Persian Manuscripts in the Library of the Marquess of Bute», *Oriental Art* (Spring 1974), p. 50-56.
- Robinson 1976a**
B. W. Robinson, «Isma'il's copy of the *Shahnama*», *Iran* 14 (1976), p. 1-8.
- Robinson 1976b**
B. W. Robinson, *Rothschild and Binney Collections: Persian and Mughal Art*. London, 1976.
- Robinson 1988**
B. W. Robinson, «Ali Asghar, Court Painter», *Iran* 26 (1988), p. 125-28.
- Robinson 1989**
B. W. Robinson, «Qajar lacquer», *Muqarnas* 6 (1989), p. 131-46.
- Rogers et al. 1999**
Michael Rogers with the assistance of Nahla Nassar, Tim Stanley and Manijeh Bayani, in Mikhail Piotrovsky (ed.), *Heavenly Art, Earthly Beauty: Art of Islam*. Amsterdam, 1999.
- Rogers 2008**
J. Michael Rogers, *The Arts of Islam: Treasures from the Nasser D. Khalili Collection*. Abu Dhabi, 2008.
- Rosselló-Bordoy 1978**
G. Rosselló-Bordoy, *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*. Palma de Mallorca, 1978.
- Roxburgh 1998**
David J. Roxburgh, «Disorderly Conduct: F. R. Martin and the Bahram Mirza Album», *Muqarnas* 15 (1998), p. 32-57.
- Safwat and Zakariya 1996**
Nabil Safwat and Mohamed Zakariya, *The Art of the Pen: Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*. Oxford, 1996.
- Samsó 1981**
Julio Samsó, «Instrumentos científicos», Vernet et al., *Historia de la ciencia árabe*, p. 97-126. Madrid, 1981.
- Samsó 1987**
Julio Samsó, «Sobre el tratado de la azafea y de la lámina universal: intervención de los colaboradores alfonsies», *Al-Qantara* 8 (1987), p. 29-43.
- Samsó 1990**
Julio Samsó, «En torno al problema de la determinación del acimut de la alquibla en al-Andalus en los siglos VIII-X: estado actual de la cuestión e hipótesis de trabajo», en *Homenaje a Manuel Ocaña Jiménez*. Córdoba, 1990.
- Sauvaget 1949**
Jean Sauvaget, «Sur le minbar de la Kutubiya de Marrakech», *Hespéris* 36 (1949), p. 313-319.
- Serrano 1988**
Carmen Serrano García, «Los jarrones de la Alhambra», *Estudios dedicados a don Jesús Bermúdez Pareja*, p. 127-162. Granada, 1988.
- Simpson 1979**
Marianna S. Simpson, *The Illustrations of an Epic: The Earliest Shahnama Manuscripts*. New York, 1979.
- Simpson 2000**
Marianna Shreve Simpson, «A. Reconstruction and Preliminary Account of the 1341 *Shahnama*», Robert Hillenbrand (ed.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of B. W. Robinson*, p. 217-247. London, 2000.
- Sims 2002**
Eleanor Sims, *Peerless Images: Persian Paintings and its Sources*. New Haven and London, 2002.
- Skelton 1994**
Robert Skelton, «Iranian Artists in the Service of Humayun», Sheila R. Canby (ed.), *Humayun's Garden Party: Princes of the House of Timur and Early Mughal Painting*, 33-48. Bombay, 1994.
- Société Générale de Banque 1984**
Société Générale de Banque, *La Mesure du temps dans les collections Belges*. Brussels, 1984.
- Soudavar 1992**
Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*. New York, 1992.
- Stanley 1995**
Tim Stanley, *The Qur'an and Calligraphy: A Selection of Fine Manuscript Material*. London, 1995.
- Stanley 2003**
Tim Stanley, «The Rise of Lacquer Binding», Jon Thompson and Sheila Canby (eds.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-1576*, p. 185-201. New York, 2003.
- Stern 1976**
Henri Stern, *Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue*. Con contribuciones de Manuel Ocaña Jiménez y Dorothea Duda. Madrider Forschungen, 11. Berlín, 1976.
- Stchouckine 1935**
Ivan Stchoukine, «Portraits Moghols, IV. La Collection du Baron Maurice de Rothschild», *Revue des arts asiatiques* 9/4 (1935), p. 190-208.
- Al-Tāzi 1972**
'Abd al-Hādī al- Tāzi, *Jāmi' al-Qarawīyin/ La mosque Al-Qarawīyin*. 3 vols. Beirut, 1972.
- Terrasse 1928**
Henri Terrasse, «La Grande Mosquée almohade de Séville», *Mémorial Henri Basset*, vol. 2, p. 249-266. Paris, 1928.
- Terrasse 1932**
Henri Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*. Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, 25. Paris, 1932.
- Terrasse 1961**
Henri Terrasse, «La reviviscence de l'acanthé dans l'art hispano-mauresque sous les Almoravides», *Al-Andalus* 26 (1961), p. 426-435.
- Terrasse 1968**
Henri Terrasse, *La Mosquée al-Qarawīyin à Fès*. Archéologie Méditerranéenne, 3. Paris, 1968.
- Thompson and Canby 2003**
Jon Thompson and Sheila Canby (eds.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-1576*. New York, 2003.
- Tokyo 1980**
The World of Persian Pottery, Gluck Collection. Tokyo, 1980.
- Torres Balbás 1934**
Leopoldo Torres Balbás, «Monteagudo y "El Castillojo", en la Vega de Murcia», *Al-Andalus* 2 (1934), p. 366-372. Reedición en Torres Balbás 1981, vol. 1, p. 25-31.
- Torres Balbás 1935**
Leopoldo Torres Balbás, «Hojas de puerta de una alacena en el Museo de la Alhambra de Granada», *Al-Andalus* 3 (1935), p. 438-42. Reedición en Torres Balbás 1981, vol. 1, p. 118-122.
- Torres Balbás 1945**
Leopoldo Torres Balbás, «Notas sobre Sevilla en la época musulmana», *Al-Andalus* 10 (1945), p. 177-196. Reedición en Torres Balbás 1981, vol. 3, p. 11-30.
- Torres Balbás 1949**
Leopoldo Torres Balbás, *Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar*. Ars Hispaniae, 4. Madrid, 1949.
- Torres Balbás 1957**
Leopoldo Torres Balbás, «Arte califal», *España musulmana*

hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de j.c). Vol. 5 de *Historia de España*, dirigida por Ramón Menéndez Pidal, p. 333-829. Madrid, 1957.

Torres Balbás 1981

Leopoldo Torres Balbás, *Obra dispersa* compilada por Manuel Casamar, 5 vols. Madrid, 1981.

Valdés 1985

Fernando Valdés Fernández, *La Alcazaba de Badajoz: I. Hallazgos islámicos (1977-1982) y testar de la Puerta del Pilar*. Excavaciones Arqueológicas en España, 144. Madrid, 1985.

Valdés 1985

Fernando Valdés Fernández, *La Alcazaba de Badajoz: I. Hallazgos islámicos (1977-1982) y testar de la Puerta del Pilar*. Excavaciones Arqueológicas en España, 144. Madrid, 1985.

Valdés 1995

Fernando Valdés Fernández, «El aljibe de la Alcazaba de Mérida y la política omeya en el occidente de al-Andalus», *Extremadura Arqueológica*, V. Cáceres- Mérida, 1995, p. 279-299.

Valdés 2007

Fernando Valdés Fernández, «Un puente sobre el Tajo. El proceso de islamización de la ciudad de Toledo», *Regia Sedes Toletana. La topografía de la ciudad de Toledo en la Antigüedad Tardía y Alta Edad Media*. Toledo, 2007, p. 165-206.

Vernet et al. 1981

Juan Vernet et al., *Historia de la ciencia árabe*. Madrid, 1981.

Volbach 1969

Wolfgang Friederich Volbach, «Étoffes espagnoles du Moyen-Âge et leur rapport avec Palerme et Byzance», *Bulletin de Liaison du Centre International d'Étude des Textiles Anciens* 30 (1969), p. 23-24.

Wasserstein 1985

David Wasserstein, *The Rise and Fall of the Party-Kings: Politics*

and Society in Islamic Spain, 1002-1086. Princeton, N. J., 1985.

Watson 1999

Oliver Watson, «Museums, Collecting, Art-History, and Archaeology», *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), p. 42-32.

Watson 2004

Oliver Watson, *Ceramics from Islamic Lands*. London, 2004.

Welch 1963

Stuart C. Welch, «Mughal and Deccani Miniature Paintings from a Private Collection», *Ars Orientalis*, 5 (1963), fig. 17.

Welch 1972a

Anthony Welch, *Collection of Islamic Art: Prince Sadraddin Aga Khan*, vol. 1. Geneva, 1972.

Welch 1972b

Anthony Welch, *Collection of Islamic Art: Prince Sadraddin Aga Khan*, vol. 2. Geneva, 1972.

Welch 1973

Anthony Welch, *Shah 'Abbas and the Arts of Isfahan*. New York, 1973.

Welch 1976

Anthony Welch, *Artists for the Shah: Late Sixteenth-Century Painting at the Imperial Court of Iran*. London, 1976.

Welch 1978a

Anthony Welch, *Collection of Islamic Art: Prince Sadraddin Aga Khan*, vol. 3. Geneva, 1978.

Welch 1978b

Anthony Welch, *Collection of Islamic Art: Prince Sadraddin Aga Khan*, vol. 4. Geneva, 1978.

Welch 1979

Anthony Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. New York, 1979.

Welch 1979

Welch, S. C. *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting 1501-1576*. Cambridge, Mass., 1979.

Welch 1985

Stuart Cary Welch, *India: Art and Culture 1300-1900*. New York:

The Metropolitan Museum of Art, 1985.

Welch y Welch 1982

Anthony Welch and Stuart Cary Welch, *Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadraddin Aga Khan*. London, 1982.

Welch, Schimmel, Swietochowski y Thackston 1985

Stuart Cary Welch, Annemarie Schimmel, M. L. Swietochowski and W. M. Thackston, *The Emperor's Album: Images of Mughal India*. New York, 1985.

Wright 1977

Sir Denis Wright, *The English amongst the Persians during the Qajar Period 1787-1921*. London, 1977.

Zebrowski 1983

Mark Zebrowski, *Deccani Painting*. London, 1983.

Zebrowski 1983

Mark Zebrowski, *Deccani Painting*. Londres: Sotheby Publications; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

Zozaya 1980

Juan Zozaya, «Aperçu général sur la céramique espagnole», *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, xe-xve siècles: actes du colloque international*. Valbonne, 1978, p. 265-296. Paris, 1980.

Todas las citas del Corán están tomadas de la traducción de Juan Vernet publicada en Barcelona en 1953.

Cronología

- c. 570 • Nacimiento del profeta Muḥammad en La Meca.
- 595 • Muḥammad contrae matrimonio con Jadiya.
- 610 • Muḥammad recibe la primera revelación, comienzo de su misión profética.
- 620 • Fallecimiento de Jadiya.
- 622 • Hégira (*Hijra*) o huida del Profeta de La Meca a Medina.
- Comienzo de la cronología lunar islámica.
- 624 • El Profeta empieza a construir su casa en Medina. Campaña de Badr.
- Se cambia la dirección del rezo de Jerusalén a Medina.
- 625 • Matrimonio de Fátma y 'Alí.
- 630 • Conquista incruenta de La Meca.
- 632 • Fallecimiento del profeta Muḥammad en Medina.
- 632-634 • Abu Bakr es proclamado califa.
- 634-644 • 'Umar, segundo califa.
- 635 • Se comienza a construir la mezquita mayor de Basora (Iraq).
- 637 • Conquista de Ctesifonte, capital del Imperio sasánida.
- 638 • Fundación de Kufa (Iraq) y de su mezquita mayor.
- 639 ó 641-642 • Primera mezquita en el Haram al-Sharif de Jerusalén.
- 640-641 • Fundación de la mezquita de 'Amr en El Cairo (Egipto).
- 644-656 • 'Utman, tercer califa. Construcción de la *Qubbat al-Jadra* (Cúpula Verde) o palacio de los califas en Damasco (Siria).
- 650-651 • Conquista de Nishapur y construcción de la primera mezquita mayor.
- 656-661 • Comienzo del califato de 'Alí.
- 661 • Asesinato de 'Alí.
- 670 • Fundación de Cairuán y de su mezquita mayor.
- 680 • Muerte del imán Husayn en Kérbela (Iraq).
- 691 • El califa omeya 'Abd al-Malik construye, en Jerusalén (Palestina), la Cúpula de la Roca.
- c. 696 • Reforma monetaria. Las monedas sasánidas y bizantinas son sustituidas por otras con inscripciones exclusivamente árabes.
- 707-715 • Construcción de la mezquita mayor de Damasco.
- 711 • Los árabes conquistan la Península Ibérica.
- 712-715 • Construcción del baño de Qusayr 'Amra (Jordania).
- 712 • Construcción de la mezquita mayor de Samarcanda.
- 713 • Construcción de la mezquita mayor de Bujara.
- 714-716 • Se concluye la conquista de la Península Ibérica y de una parte del sudeste francés.
- 715 • Fundación de Ramla (Palestina), fundación de su mezquita mayor.
- 718 • Trazado de la mezquita mayor de Zaragoza.
- 724-727 • Construcción del palacio omeya de Qasr al-Hayr al-Garbi (Siria).
- 728-729 • Construcción del palacio omeya de Qasr al-Hayr al-Sharqi (Siria).
- 732 • Batalla de Poitiers.
- 744 • Construcción del palacio omeya de Mshatta (Jordania).
- 748 • Construcción de la *dār al-Imara*, de Abu Muslim, en Merv.
- c. 750 • Inicio de la traducción a la lengua árabe de obras clásicas de medicina y filosofía.
- 754 • Construcción de la mezquita mayor de Nishapur.
- 756 • 'Abd al-Rahman [I] al-Dajil construye el palacio de Rusafa, en los alrededores de Córdoba.
- 762 • Fundación de Bagdad, capital de los abbasíes.
- 765 • Muerte del imán Ya'far al-Šādiq.
- 772 • Al-Mansur construye la ciudad y la mezquita mayor de al-Raqqā/al-Rafīqa.
- 776 • Construcción probable de Ujaidir (Iraq).
- 784-786 • Construcción de la primera fase de la mezquita mayor de Córdoba.
- 790 • Construcción de la mezquita mayor de Tremecén (Argelia).
- 793-794 • Erección del primer alminar de la mezquita mayor de Córdoba.
- 794 • Se funda en Bagdad la primera fábrica de papel.
- 797-806 • Construcción de la primera alcazaba de Toledo.
- 806 • Harun al-Rašid manda levantar Hiraqla, cerca de Raqqā (Siria).
- 808 • Fundación de Fez (Marruecos).
- 821 • Construcción del ribat de Sus (Túnez).
- 822-842 • Probable fundación de Madrid por el emir 'Abd al-Rahman II.
- 822-852 • Muḥammad I manda construir la Puerta de San Esteban en la mezquita mayor de Córdoba.
- 829 • Construcción de la mezquita mayor de Sevilla.
- 830 • Se funda en Bagdad la Bayt al-Hikma (Casa de la Sabiduría).
- 833-844 • Primera ampliación de la mezquita mayor de Córdoba.
- 835 • Construcción de la alcazaba de Mérida.
- 836 • A-Mu'tasim funda Samarra (Iraq).
- 839 • Intercambio de embajadas entre Córdoba y Bizancio.
- 847 • Edificación de la mezquita mayor de Samarra (Iraq).
- c. 850 • Traducción al árabe de las obras médicas de Hipócrates y de Galeno.
- 859 • Fundación de la mezquita de al-Qarawiyyin, en Fez (Marruecos).
- 860-861 • Fundación de la fortaleza de Alamut.
- 862 • Construcción de la Qubbat al-Sulaybiya, en Samarra (Iraq).
- c. 866 • Muerte del filósofo y científico al-Kindi.
- 868 • Muerte de al-Yahiz, literato y maestro de la prosa árabe.
- 870 • Muerte de al-Bujari, autor de una famosa recopilación del *Ḥadīṭ*.
- 873 • Muerte de Husayn ibn Ishaq, traductor del griego al árabe de varias obras médicas, científicas y filosóficas.
- 875 • Construcción de la mezquita de Las Tres Puertas, en Cairuán (Túnez).
- Fundación de Badajoz (España).
- 879 • Edificación de la mezquita de Ibn Tulun en El Cairo (Egipto).
- 909 • Los fatimíes se establecen en el norte de África.
- 922 • Muerte del místico Mansur al-Hallay.
- 923 • Muerte de al-Ṭabari, autor de importantes obras históricas sobre los primeros tiempos del islam.
- 925 • Muerte del físico y filósofo Abu Bakr al-Razi (Rhazes).
- 929 • Muerte del astrónomo al-Battani (Albatenius).
- 931 • Muerte del místico y filósofo andalusí Ibn Masarra.
- 936 • Comienzo de la construcción de la ciudad palatina de la actual Medina Azahara en los alrededores de Córdoba.

- 940 • Muerte del calígrafo y visir de los abbasíes Ibn Muqla.
- c. 947 • Ibn Hawqal recorre al-Andalus y el Magreb.
- 950 • Muerte del filósofo al-Farabi.
- 952 • Gran alminar de la mezquita mayor de Córdoba.
- 956 • Muerte de al-Mas'udi, autor de una enciclopedia sobre historia, geografía y ciencia.
- 961 • Al-Hakam II amplía la gran mezquita de Córdoba.
- 969-970 • Los fatimíes conquistan Egipto y fundan su nueva capital: El Cairo (*al-Qahira*).
- 979-981 • Construcción de Medina Azahara.
- 988 • Última ampliación de la mezquita mayor de Córdoba.
- 988-989 • Fundación de la universidad de al-Azhar, en El Cairo (Egipto).
- 999-1000 • Construcción de la mezquita de *Bab al-Mardum*, en Toledo (España).
- 1000 • Muerte de al-Muqaddasi, viajero y geógrafo.
- 1005 • Fundación en El Cairo de la Dār al-Hikma (Casa de la Sabiduría).
- 1006-1007 • Torre-mausoleo de Gunbad-i Qabus, construida cerca de Gurgan.
- 1007 • Muerte de Maslama al-Ma'riti, matemático y astrónomo andalusí.
- c. 1010 • Firdawsī concluye su *Shahnamah*.
- 1022 • Muerte del calígrafo Ibn al-Bawwab.
- 1030 • Al-Biruni finaliza, en la India, su obra.
- Fallece el filósofo e historiador Miskawayh.
- Muerte del poeta andalusí Ibn Darray.
- 1035 • Muerte de Ibn Samh autor de obras sobre geometría y de unas tablas astronómicas.
- 1037 • Fallecimiento del gran filósofo y físico Ibn Sīnā (Avicena).
- 1039 • Muerte del astrónomo y físico Ibn al-Haytham (Alhazen).
- 1049-1083 • Construcción del palacio de la Aljafería en Zaragoza (España).
- 1064 • Fallece el polígrafo andalusí Ibn Hazm.
- 1067 • Se funda en Bagdad la madraza al-Nizamiyya.
- 1068-1069 • Destrucción de la biblioteca de los fatimíes.
- 1070 • Muerte del famoso poeta andalusí Ibn Zaydun.
- 1081 • Muerte de al-Bayyī, insigne teólogo y literato andalusí.
- 1086 • Muerte de Ibn 'Ammar, poeta y visir del rey de Sevilla (España).
- 1090 • Se crea un Estado ismaelí en la fortaleza de Alamut (Irán).
- 1111 • Muerte de al-Ghazali, jurista y teólogo.
- 1122 • Muerte de al-Hariri, maestro del género literario de las *maqamat*.
- 1134 • Muerte del poeta y escritor andalusí Ibn 'Abdun.
- 1139 • Muerte de Ibn Bayya, filósofo, poeta y músico andalusí.
- 1143 • Robert de Ketton traduce por primera vez el Corán al latín.
- 1147 • Muerte del poeta y antologista andalusí Ibn Bassam.
- c. 1150 • Traducción de Ibn Sīnā (Avicena) al latín.
- 1154 • Al-Idrisi concluye su *Geografía* en la corte de Rogelio II de Sicilia.
- Construcción del hospital de Nur al-Dīn en Damasco.
- 1160 • Muerte del famoso poeta andalusí Ibn Quzmān.
- 1162 • Muerte del físico andalusí Ibn Zuhr (Avenzoar).
- 1170-1180 • Construcción de la gran mezquita almohade de Sevilla (España) y de su alminar, llamado hoy Giralda.
- 1179 • Fallecimiento de Ibn Khayr al-Ishbili, filólogo y tradicionista sevillano.
- 1185 • Muerte del célebre físico y teórico andalusí Ibn Tufayl.
- 1187 • Farid al-Dīn 'Aṭṭār escribe su poema épico *Mantiq al-tayr* (La conferencia de los pájaros).
- 1198 • Fallecimiento del filósofo y físico andalusí Ibn Rušd (Averroes), autor de importantes comentarios a la obra de Aristóteles.
- 1204 • Muerte del filósofo y teólogo judío Ibn Maymun (Maimónides).
- 1209 • Muerte del poeta persa Nizāmī, autor de románticos poemas épicos.
- 1217 • Muerte del viajero andalusí Ibn Jubayr, autor de una famosa *Rihla*.
- 1238 • El sultán nazarí Muḥammad I comienza la construcción del palacio de la Alhambra de Granada.
- 1240 • Muerte del filósofo y místico andalusí Ibn al-'Arabi.
- 1248 • Muerte del botánico y farmacólogo andalusí Ibn al-Baytar.
- 1258 • Los mongoles destruyen Bagdad.
- 1259 • Comienzo de la edificación del observatorio de Maragha.
- 1273 • Muerte de Yalāl al-Dīn Rūmī, autor de poemas místicos.
- 1274 • Muerte del eminente filósofo y astrónomo, Nāṣir al-Dīn Tusi.
- 1284 • Construcción del hospital al-Mansuri en El Cairo.
- 1286 • Muerte del poeta, historiador y geógrafo andalusí Ibn Sa'id al-Magribi.
- 1292 • Muerte del poeta persa Sa'di, maestro de la poesía lírica y eticodidáctica.
- 1294 • Muerte del músico Safi al-Dīn.
- 1333-1354 • Ampliación de la Alhambra.
- 1349 • Se crea la biblioteca de al-Qarawiyyin en Fez (Marruecos).
- 1368 • Muerte del viajero Ibn Baṭṭūta.
- 1375 • Muerte del historiador granadino Ibn al-Jatib.
- 1390 • Muerte del poeta persa Hafiz.
- 1398 • Muerte del calígrafo Yaquṭ al-Musta'simi.
- 1406 • Fallecimiento del filósofo de la historia Ibn Jaldun.
- c. 1420 • Se funda el observatorio de Samarcanda.
- 1453 • Los otomanos conquistan Constantinopla.
- 1492 • Los castellanos conquistan el reino nazarí de Granada.
- 1498 • Vasco de Gama llega a la India por la ruta del cabo de Buena Esperanza y el océano Índico.
- 1536 • Muerte del pintor Bihzad.
- 1537-1538 • Primera edición del Corán impreso por Paganino y Alessandro Paganini.
- 1544 • Muerte del poeta y calígrafo Mir 'Alī Haravi.
- 1550-1557 • Construcción de la mezquita y del complejo arquitectónico de Solimán el Magnífico en Estambul.
- 1588 • Muerte de Sinan, arquitecto de Solimán el Magnífico.
- 1632-1554 • Construcción del Taj Mahal de Agra por orden del emperador mogul Shah Ṭāhan.

1640 • Fallecimiento del teólogo y filósofo Mulla Sadra.

1658 • Muerte del cosmógrafo y enciclopedista turco Hayyî Jalîfa.

1727 • Ibrahim Muteferriqa edita el primer periódico del período otomano.

1798 • Campaña francesa de Egipto dirigida por el general Napoleón Bonaparte.

1813 • James Murphy publica *The Arabian Antiquities of Spain*.

1828 • Se publica el primer periódico en árabe.

1836-1837 • Se publica la obra de Girault de Prangey *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*.

1839 • Publicación de la obra de Girault de Prangey *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*.

1842-1845 • Owen Jones publica sus *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*.

1869 • Apertura del canal de Suez.

1876 • Exposición de arte persa en el South Kensington Museum de Londres.

1885 • Exposición de arte persa y árabe en el Burlington Fine Arts Club de Londres.

1893 • *Exposition d'Art Musulman* en el Palais de l'Industrie de París.

1903 • *Exposition des Arts Musulmans* en el Pavillon de Marsan en París.

1905 • *Exposition d'Art Musulman* en Argel.

1910 • Exposición *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* en Múnich.

1911 • Ricardo Velázquez Bosco inicia las excavaciones en la ciudad palacio de Medina Azahara.

1912 • *Exposition d'Art Persan* en el Musée des Arts Decoratifs de París.

1920 • El Aligarh College alcanza el grado de universidad.

1931 • *Exhibition of Persian Art* en la Burlington House de Londres.

1935 • Exposición de arte persa en el Museo del Hermitage de Leningrado (San Petersburgo).

1938 • Muerte del poeta y filósofo Muḥammad Iqbal.

1973 • Fallecimiento del escritor Taha Husayn.

1976 • *Exhibition on the Arts of Islam* en la Hayward Gallery de Londres.

1977 • Creación del premio Aga Khan de Arquitectura

1979 • Abdus Salam gana el Premio Nobel de Física.

El Programa de Arquitectura Islámica (AKPIA) se integra en el Harvard-Massachusetts Institute of Technology (Cambridge, Massachusetts).

1980 • La Qal'a de los Banu Hammad (Argelia) se incluye en la lista de los monumentos declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1981 • La medina de Fez (Marruecos) y el Fuerte y los Jardines de Shalamar, en Lahore (Pakistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1982 • La antigua ciudad amurallada de Shibam, en Yemen, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1983 • El Fuerte de Agra y el Taj Mahal, en la India, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1984 • La Alhambra de Granada y el centro histórico de Córdoba declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1985 • La mezquita de la ciudad de Bagerhat (Bangladesh), Qusayr Amra (Jordania), la mezquita mayor y el hospital de Divrigi (Turquía) y la medina de Marrakech (Marruecos),

declarados Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1986 • Fatehpur Sikri (India) y la Ciudad Vieja de San'a' (Yemen), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1987 • Muerte del dramaturgo Tawfiq al-Hakim.

1988 • Tumbuctú y la Ciudad Vieja de Yenné (Mali) y Cairuán (Túnez), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

• Se crea la Aga Khan Trust for Culture.

• Naguib Mahfuz obtiene el Premio Nobel de Literatura.

1990 • Itchan Kala (Uzbekistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1993 • Tumba de Humâyûn y complejo arquitectónico del alminar de Qutb, en Delhi (India), la ciudad histórica de Zabid (Yemen) y el centro histórico de Bujara (Uzbekistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1996 • Antiguos *Ksur de Wadanne*, Chinguitti, Tichitt y Walata (Mauritania) y la ciudad histórica de Meknes (Marruecos), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

1997 • Qila Rohtas (Pakistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Fallecimiento del músico Nusrat Fateh Alí Jan.

1999 • Ahmed Zewail, Premio Nobel de Química.

2000 • La ciudad histórica de Zabid (Yemen), el Fuerte y los Jardines de Shalamar, Lahore (Pakistán) son incluidos en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad en Peligro.

2000 • La ciudad de Piedra de Zanzíbar y el centro histórico de Shahr-i Sabz (Uzbekistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Se crea la Aga Khan Music Initiative para Asia Central (AKMICA).

2001 • Ciudad Vieja de Lamu (Kenia) y Samarcanda (Uzbekistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

2002 • Alminar y restos arqueológicos de Yam (Afganistán) se suman a la lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad en Peligro.

Se lanza la ArchNet, biblioteca en línea de arquitectura.

2003 • Širîn Ebadi, Premio Nobel de la Paz.

• Mausoleo de Joya Ahmed Yasawi (Kazajistán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

2004 • Tumba de Askia (Mali), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

2005 • Puente Viejo y Ciudad Vieja de Mostar (Bosnia-Herzegovina), Kunya-Urgench (Turkmenistán) y el Mausoleo de Ölĵaitü en Sultaniyya (Irán), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

• Inauguración del parque de Al-Azhar en El Cairo.

2006 • Orhan Pamuk, Premio Nobel de Literatura.

• Muḥammad Yunus, Premio Nobel de la Paz.

• Fallecimiento del escritor Naguib Mahfuz y del músico y cantante Alí Ibrahim Toure.

2007 • Puente de Mehmed Paşa Sokolović (Bosnia-Herzegovina), restos arqueológicos de la ciudad de Samarra (Iraq) y Complejo del Fuerte Rojo (India), Patrimonio Cultural de la Humanidad.

• Los restos arqueológicos de la ciudad de Samarra se suman a la relación de Patrimonio Cultural de la Humanidad en Peligro.

Abbasí • Dinastía que gobernó la zona central del mundo islámico entre los años 750 y 1258. A ellos se debe la fundación de Bagdad.

Abyaḍ • Sistema en el que a cada letra del alfabeto árabe le corresponde un valor numérico.

Aleya • Versículo del Corán.

Almohade • Dinastía beréber que proclamó un califato sunní y gobernó una parte de norte de África y la mitad de la Península Ibérica entre 1130 y 1269.

Almorávide • Dinastía beréber que gobernó una parte del norte de África y dos tercios de la Península Ibérica entre 1062 y 1147.

Ayyubí • Dinastía fundada por Saladino que gobernó sobre gran parte del Oriente Medio entre 1169 y 1260.

Azora • Capítulo del Corán.

Basmala • Invocación: «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso», que aparece al comienzo de varias azoras del Corán.

Bihārī • Escritura cursiva que se usó no sólo en la India. Se caracteriza por las terminaciones de trazo grueso y redondeado y por la amplia separación de palabras.

Cúfico • Escritura angulosa que se caracteriza por unos rasgos verticales y horizontales muy definidos.

Dikr • Forma de oración que consiste en la constante repetición de un nombre o de una fórmula concreta. Se realiza individual o colectivamente.

Fatimí • Dinastía que gobernó sobre una parte importante del norte de África y de Oriente Medio desde 909 a 1171. A ella se debe la fundación de El Cairo.

Firmān • Decreto real o edicto.

Ġazal • Pequeño poema lírico que se caracteriza por el uso de pareados.

Gaznaví • Dinastía turca que dominó partes de Irán, Afganistán y la India desde 977 a 1186.

Ġubārī • Tipo de escritura de tamaño minúsculo. Se dice que recibió ese nombre porque sus caracteres parecían motas de polvo y por haber sido inventada para escribir mensajes destinados a enviarse por medio de palomas mensajeras.

Ḥadīṭ • Narración sobre los hechos del Profeta y, en el islám *ṣiʿī*, sobre los de los imanes.

Ḥaḡḡ • Peregrinación a La Meca.

Iljaní • Dinastía fundada por Hulaġu Jan, que gobernó Irán desde 1256 a 1353.

Imán • De forma general, cualquiera que dirige la oración. Dirigente religioso. En la *ṣiʿa* se refiere a los mandatarios que descienden de 'Alī ibn Abī Ṭalib y de Fátima, la hija del Profeta.

Īwān • Pórtico abovedado.

Jānaqa • Convento sufí.

Juṭba • Sermón que se predica los viernes en las mezquitas.

Ka'ba • Edículo cúbico de La Meca, punto central del *ḥaġġ*.

Kiswa • Tela que, en La Meca, cubre la Ka'ba.

Madraza • Escuela dedicada a impartir enseñanzas religiosas.

Magrebí • Escritura redondeada usada en el norte de África y al-Andalus.

Mameluca • Dinastía de origen turco que reinó desde El Cairo entre 1250 y 1517.

Miḡrāb • Nicho en el muro principal de las mezquitas que indica la dirección del rezo.

Mimbar • Púlpito de las mezquitas desde donde se pronuncia la *juṭba*.

Mogul • Dinastía fundada por Babur, descendiente de Timur. Dominó el subcontinente indio entre 1526 y 1858.

Muḡhaqqaq • Escritura cursiva monumental de trazos horizontales y verticales bien equilibrados.

Muġām • Género musical uigur que combina poesía, narraciones amorosas de carácter popular y danzas rítmicas.

Muġarnas • Sistema de cubierta a base de formas geométricas que parecen pequeños nichos, estalactitas o colmenas.

Muraqqa' • Álbum con una colección de muestras de caligrafía y pinturas.

Nasjī • Escritura cursiva usada para cualquier texto. Es la base de la tipografía moderna.

Nasta'liq • Elegante escritura «colgante» caracterizada por el uso de cortos trazos ascendentes y de otros curvilíneos y prolongados en forma de diagonal. Se desarrolló especialmente en la poesía persa.

Nazarí • Dinastía que gobernó sobre una parte del sur de la Península Ibérica entre 1230 y 1492.

Omeya • Dinastía que reinó en Damasco sobre el núcleo del territorio islámico, entre 661 y 750, y, después, desde al-Andalus, entre 756 y 1031.

Otomana • Dinastía que llegó al poder en Anatolia a comienzos del siglo xiv y dominó Turquía, los Balcanes, parte del norte de África, Egipto y Oriente Medio durante unos 400 años, hasta 1924.

Pir • Guía espiritual capaz de conducir a sus discípulos por el camino de la mística.

Qaṣida • Género poético. En la lírica persa es, con frecuencia, un panegírico.

Qayarí • Dinastía que dominó Irán entre 1779 y 1925.

Qibla • Orientación de la oración hacia La Meca.

Riḡān • Escritura redondeada. Es la versión reducida de la *muḡhaqqaq*, que destaca por su líneas delicadas y su espaciado regular y equilibrado.

Riqa' • Escritura por excelencia, utilizada en los decretos administrativos y en las cartas oficiales.

Ruj o Roc • Pájaro mítico. Se cree que pudo ser el *Aepyornis Maximus*.

Safaví • Dinastía que gobernó Irán entre 1501 y 1722 y convirtió la *ṣiʿa* en religión oficial.

Šahāda • Profesión de fe musulmana.

Samaní • Dinastía que dominó Asia Central y Transoxiana entre 819 y 1005.

Šarī'a • Término general usado para designar al conjunto de normas que rigen la vida del musulmán.

Sāz • Tipo de decoración, de hojas denticuladas, usada por el arte otomano del siglo xvi.

Selyuqí • Dinastía turca que gobernó partes de Irán e Iraq, desde 1040 a 1094, y también Anatolia, entre 1081 y 1307.

Šikasta • Escritura muy densa en la que ciertas letras y palabras se unen, permitiendo al calígrafo escribirlas con un solo trazo.

Simurg • Pájaro gigante de la mitología persa.

Šūra • Ver Azora.

Tawḡid • La Unidad Divina o la creencia en ella, uno de los pilares del islam.

Tawqī • Escritura usada habitualmente para los documentos administrativos. Es la versión grande de la *riqa'*.

Timurí • Dinastía fundada por Timur, que dominó Asia Central y Afganistán desde 1370 a 1507.

Ṭirāz • Tejido a base de seda con inscripciones bordadas o estampadas.

Tugra • Firma distintiva de cada uno de los sultanes otomanos.

Tuluṭ • Elegante cursiva monumental usada con frecuencia en las inscripciones. Es la versión grande de la nasjī.

'Ulamā • Doctores de la ley religiosa.

Waqf • Fundación pía o realizada con un propósito caritativo.

Yanna • En el Corán, Cielo o Paraíso, simbolizado por la serenidad de un jardín.

Yūz' • Un tercio del Corán.

El papel utilizado en esta publicación es Creator Silk de 150 gr. para el interior e Invercote Creator Mate para la cubierta. Ambos papeles, distribuidos por Torraspapel, ostentan la certificación FSC, marca de manejo forestal responsable, que garantiza la sostenibilidad del proceso de fabricación.



THE AGA KHAN TRUST FOR CULTURE



Obra Social
Fundación "la Caixa"